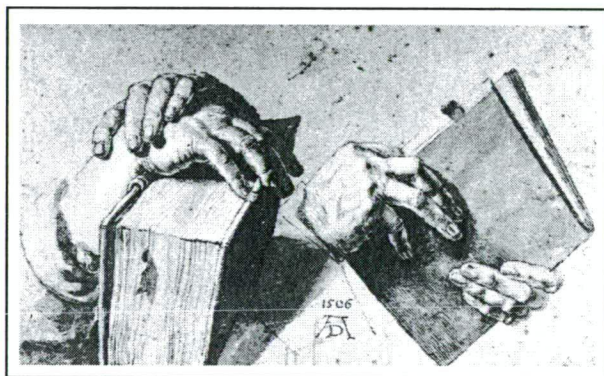


ACTA ROMANICA

TOMUS XXIV

TEXTES ET CONTEXTES



JATEPress

Szeged 2005

ACTA ROMANICA

TOMUS XXIV

TEXTES ET CONTEXTES

JATEpress

Szeged 2005

Ce volume a bénéficié du soutien financier de
l'Institut Français de Budapest
ainsi que de celui de
l'École Doctorale en Littérature de la Faculté des Lettres de
l'Université de Szeged

COMITÉ DE RÉDACTION
Timea GYIMESI, Ilona KOVÁCS, Olga PENKE

RELECTURE SCIENTIFIQUE
Katalin KOVÁCS, Olga PENKE

RÉVISION DES TEXTES
Sophie CONSTANS, Vanessa CRINE, Hélène HULIN

RÉDACTION TECHNIQUE
Anikó KŐRÖS

Illustration de couverture :
DÜRER, Albrecht, *Zwei Paar Hände mit Buch*, 1506
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

© Les auteurs, 2005

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

Table des matières

<i>Avant-propos</i>	5
Ágnes PÁL : La mort comme thème dans la correspondance de Roger de Rabutin, comte de Bussy et de Madame de Sévigné	7
Zsuzsa Eszter KIS : La relation idyllique de l'homme et de la femme dans <i>Arsace et Isménie</i> de Montesquieu	17
Anikó KÖRÖS : L'insertion du merveilleux dans les <i>Mémoires d'un homme de qualité</i> et le <i>Cleveland</i> de Prévost	25
Ágnes TÓTH : Prévost essayiste	35
Eszter KOVÁCS : Diderot et le voyage en chambre. Expérience du paysage et réflexion philosophique	43
Dóra SZÉKESI : Texte-corps. Le texte comme corps vivant dans <i>Jacques le fataliste et son maître</i> de Denis Diderot	51
Zoltán GÁRDOS : Jungle mosaïque. <i>Jacques le fataliste</i> de Diderot en tant qu'ensemble compact	59
Botond BAKCSI : Rhétorique et architextualité chez Baudelaire	67
Tímea CSÁNYI : Les projections de l'auteur dans <i>Le Spleen de Paris</i>	75
Katalin L. DOHAR : La reprise du journal intime chez Loti	83
Flóra KOVÁCS : Les manières d'être de la <i>lutte</i> dans <i>Orphée</i> de Cocteau	93
Izabella LOMBÁR : <i>Les Fruits d'or</i> – un texte sans contexte ?	101
Gyöngyi PÁL : Lecture plurielle du rôle des images dans <i>L'Œuvre au Noir</i> de Marguerite Yourcenar	109
<i>Nos auteurs</i>	117

Avant-propos

Le présent numéro d'*Acta Romanica*, le sixième dans la série des « Études Doctorales », se veut un recueil thématique. Le titre, *Textes et contextes*, suggère plusieurs lectures qui sont autant d'interprétations possibles. Ce numéro réunit les articles de nos doctorants et de nos étudiants en dernière année couronnés au concours national (OTDK) du printemps 2005.

Dans ce volume, le corpus et les sujets abordés par les auteurs présentent une variété réjouissante. Les articles sont proposés selon un ordre chronologique. Dans une étude générique et théorique, appuyée par des analyses de textes perspicaces, Ágnes Pál se penche sur un leitmotiv devenu obsessionnel dans la correspondance entre la Marquise de Sévigné et Bussy de Rabutin : le traitement de la mort. Zsuzsa Kis, quant à elle, cherche à dégager deux modèles politiques par une interprétation parallèle de deux ouvrages fictifs de Montesquieu, les *Lettres persanes* et *Arsace et Isménie*. L'œuvre de Prévost est abordé selon deux types de contextualisation. Anikó Kőrös donne la lecture des romans de Prévost à la lumière des théories de l'imagination de l'époque et montre comment le « texte merveilleux » engendre un contexte réflexif du romanesque sur lui-même. Ágnes Tóth, pour sa part, tente de saisir l'aspect dialectique de quelques textes prévostiens en les mettant en rapport avec le contexte assuré par les références aux autres écrivains et aux lecteurs. Trois autres études sont consacrées à l'interprétation de l'œuvre de Diderot. Eszter Kovács tout d'abord essaie de comprendre comment l'expérience du paysage et le « voyage en chambre » influencent la réflexion esthétique et philosophique de Diderot. Deux articles analysent ensuite *Jacques le fataliste* avec pour objectif de découvrir l'unité secrète du roman. Ainsi, Dóra Székési l'interprète comme un organisme vivant par un traitement des éléments textuels qui peuvent être liés à la catégorie du vivant, tandis que Zoltán Gárdos recherche la cohérence dans la philosophie de Diderot : celle-ci soutient la fiction, en se référant aux traits contextuels inhérents à l'œuvre.

Dans une perspective architextuelle, Botond Bakcsi, lui, montre à travers une lecture parallèle d'un sonnet et d'un poème en prose de Baudelaire, *La Beauté* et *Le fou et la Vénus*, comment la poésie lyrique participe d'un mouvement défensif de la compréhension. Suivant l'idée du jeu des textes et des contextes, Tímea Csányi étudie les différentes projections de Charles Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* tout en s'interrogeant sur le statut autofictionnel des poèmes en prose de Baudelaire. C'est l'œuvre de Pierre Loti qui a servi de base à la réflexion de Katalin L. Dohar pour révéler la transformation du journal intime, suivant les modifications des contextes historique, biographique et littéraire. Flóra Kovács, prenant comme point de départ le jeu intertextuel auquel s'offre *Orphée* de Jean Cocteau, présente la nature dialectique du drame dans une série de ruptures « historiques ». Elle interroge ainsi la conception sous-jacente que le drame actualise sur le problème substantiel de la littérarité : le langage poétique. Izabella Lombár propose une analyse des

quatorze scènes composant *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute pour déceler comment les dialogues sarrautiens vont paradoxalement décontextualiser le texte artistique afin de donner vie à ce que l'écrivain appelle le « lecteur idéal ». Enfin, Gyöngyi Pál, exploitant les contextes picturaux du roman de Marguerite Yourcenar, *Opus Nigrum*, cherche à savoir pourquoi les références picturales restent implicites et quels sont leurs rôles dans la narration et dans la conception particulière que Yourcenar élabore du roman historique.

Nous sommes très heureux de pouvoir présenter des études des jeunes chercheurs, offrant de nouvelles lectures des textes qui sont, par là, susceptibles d'être recontextualisés.

Les rédacteurs

La mort comme thème dans la correspondance de Roger de Rabutin, comte de Bussy et de Madame de Sévigné

Ágnes PÁL

Le thème de la mort jalonne toute la correspondance de Bussy et Madame de Sévigné¹, et y surgit dans toute une gamme de tons. Sous forme de substantif, d'adjectif et de verbe, la *mort* figure plus de deux cent fois dans le texte de la correspondance. La présence de ce sujet, surtout chez Madame de Sévigné, montre que c'est une préoccupation constante de l'épistolière. Son correspondant dénonce la crainte qu'elle en a et propose d'autres préceptes de vie à Madame de Sévigné, qui essaye de les appliquer, car elle voudrait « vivre longtemps » :

Je suis les règles que vous me donnez pour vivre longtemps : je ne suis pas au lit plus de sept heures ; je mange peu, j'ajoute à vos préceptes de marcher beaucoup : mais ce que je fais de mal, c'est que je ne puis m'empêcher de rêver tristement dans de grandes allées sombres que j'ai. C'est un poison pour nous que la tristesse et c'est la source des vapeurs. Vous avez raison de trouver que ce mal est dans l'imagination : vous l'avez parfaitement défini ; c'est le chagrin qui le fait naître et la crainte qui l'entretient. Un admirable remède pour moi, serait d'être avec vous : le chagrin me serait inconnu et vous m'apprendriez à ne pas craindre la mort².

La réponse de Bussy, de même que la réflexion de Madame de Sévigné, se termine sur un propos galant, indiquant comme consolation possible la compagnie de son correspondant :

Songez souvent à la nécessité de mourir, Madame, et vous ne craindrez pas tant la mort que vous faites. Ce n'a été qu'en me familiarisant avec cette pensée, que j'en ai diminué l'appréhension. Elle rend tristes les gens qui la rejettent, et qui ne la prennent pas souvent. En moi elle fait toute autre chose : elle me fait suivre le précepte de Salomon : « Bien vivre, et se réjouir » ; et d'autant plus que cela fait vivre plus longtemps. Ainsi c'est à force d'aimer la vie, que je ne crains pas la mort. Ne vous allez pas mettre dans la tête que c'est votre seul intérêt qui m'oblige à entreprendre votre cure, c'est le mien aussi ; et je crois, moi qui aime la joie, que je mourrais si vous étiez morte, ne sachant avec qui rire finement³.

Les deux correspondants échangent souvent leurs sentiments sur la mort, et ils disent chaque fois la même chose : Bussy réitère sa philosophie, ses *préceptes de Salomon*,

¹ Ouvrage de référence : *Les Lettres de Messire Roger de Rabutin, comte de Bussy, Lieutenant général des armées du Roi, et maître de camp Général de la Cavalerie française et étrangère*. La correspondance de Bussy et de Madame de Sévigné s'étale sur les deux premiers volumes des *Lettres*. Ces deux volumes apparaissent intégralement dans : DUCHENE, Roger, *Mon XVII^e siècle, de Madame de Sévigné à Marcel Proust*. Cédérom, Copyright 2001. R. Duchêne précise dans l'introduction : « Nous avons donné, dans une orthographe modernisée, le texte des deux volumes contenant la correspondance de Bussy et de Madame de Sévigné d'après l'édition originale de 1697 (achevé d'imprimer du 31 décembre 1696), qui fait partie de notre bibliothèque ».

² Aux Rochers, ce 9 octobre 1675.

³ A Chausey, ce 19 octobre 1675.

et sa cousine formule ses craintes. Crainte de la mort et consternation d'un côté, acceptation de la mort et joie de vivre de l'autre : les deux thèmes sont variés infiniment par les deux correspondants. Chacun répète à satiété sa « philosophie », ce qui oppose les deux correspondants comme s'ils soutenaient deux thèses différentes. La question que nous reprendrons à la fin de cet article est de voir si cette opposition reste identique jusqu'à la fin de la correspondance, ou si quelques changements s'y opèrent. Le sujet de la mort hante en effet dès le début de la correspondance : Madame de Sévigné a alors quarante ans, son cousin douze de plus. Les lettres s'étendent sur une période de vingt-six ans, et le recueil se termine par une lettre de Madame de Sévigné suivie de celle de Corbinelli, du 10 et du 24 décembre 1692, année qui précède la mort de Bussy⁴ : date que le lecteur a le cruel avantage de connaître par anticipation, avant d'arriver à la fin de sa lecture. Comme tout écrit biographique et autobiographique, le texte s'achemine donc vers le silence éternel, son inévitable dénouement. Vers la fin de la correspondance, la tension provient du décalage de connaissance : les personnages sentent la mort prochaine, mais ne savent pas (par opposition au lecteur, qui peut connaître par d'autres sources leurs données biographiques) quand elle adviendra, et qui d'entre eux cessera d'écrire des lettres le premier. L'écriture est donc dans cette relation, et surtout vers la fin de la correspondance, acte de présence, signe de vie. « Pour moi *je suis toujours ici*. »⁵ – écrit Bussy le 20 mai 1691.

Dans un sens plus large, l'idée de la mort est présente dès le début du recueil. Dans les lettres que Bussy adresse au Roi, la mort est thématisée comme nous allons le montrer ci-dessous : l'épistolier offre sa vie à son souverain et réitère cette offre dans chacune de ces lettres. Ce geste symbolique de soumission vise à convaincre le Roi de mettre fin à son exil. Les tournures rhétoriques qu'emploie Bussy se réfèrent à la mort comme à une abstraction : « Je n'aurai pas de regret à la perte d'une vie qui a été assez malheureuse pour lui déplaire »⁶ ; « Mais recevant de tous côtés des nouvelles que tout se prépare à la guerre, je m'adresse directement à V. M. Sire, pour la supplier avec toutes les soumissions imaginables de me permettre d'aller chercher la mort pour son service »⁷. Dans les lettres échangées entre les deux cousins, l'allusion à la mort au début de la correspondance est comme un jeu, ainsi dans l'image du duel que Bussy introduit dans la septième lettre du recueil, que nous citons intégralement :

Je vous ai demandé la vie, ma chère cousine. Vous me voulez tuer à terre, cela est un peu inhumain. Je ne pensais pas que vous vous mêlassiez, vous autres Belles, d'avoir de la cruauté sur d'autres chapitres que sur celui de l'amour. Cessez donc, petite brutale, de vouloir souffleter un homme qui se jette à vos pieds, qui vous avoue sa faute, et qui vous prie de la lui pardonner. Si vous n'êtes pas encore contente des termes dont je me sers en cette rencontre, envoyez-moi un modèle de la satisfaction

⁴ Le 9 avril 1693.

⁵ Nos italiques.

⁶ A Bussy, ce 18 janvier 1669.

⁷ Réponse du comte de Bussy à Madame de Sévigné, A Bussy, ce 23 mai 1667.

que vous souhaitez, et je vous la renverrai écrite et signée de ma main, contresignée d'un secrétaire, et scellée du sceau de mes armes. Que vous faut-il d'avantage⁸ ?

Bussy rappelle leur brouille passée, et c'est dans ce contexte qu'il fait allusion au duel. Il demande pardon comme vaincu, et affirme la victoire de la *Belle*. Dans sa réponse, Madame de Sévigné reprend la même image : « Levez-vous, Comte : je ne veux point vous tuer à terre, ou reprenez votre épée pour recommencer notre combat »⁹.

Les lettres suivantes, où les correspondants reviennent sur le même sujet montrent l'importance de ce geste de réconciliation galant, parodie du geste chevaleresque :

N'avez-vous pas reçu ma lettre où je vous donnais la vie et où je ne voulais pas vous tuer à terre ? J'attendais une réponse sur cette belle action : vous n'y avez pas pensé, vous vous êtes contenté de vous relever et de reprendre votre épée, comme je vous l'ordonnais. J'espère que ce ne sera pas pour vous en servir jamais contre moi¹⁰.

L'image du duel apparaît également dans les lettres au roi, et il s'agit du même geste de soumission symbolique : le seigneur offre sa vie à son souverain, et à sa dame. Dans les deux cas, c'est un geste courtois, relevant de la bienséance. Le duel entre homme et femme paraît être un topos de la littérature épistolaire de l'époque, provenant certainement de la conversation des salons, où règnent les lois de la galanterie. La conversation y est conçue comme combat, où la femme doit être celle qui gagne. L'abbé de Pure, dans *La Précieuse ou la mystère des ruelles* (1656) parodie ce même type de duel dans la conversation entre Agathonte et Philonime¹¹. Les propos de Boursault, dans ses *Lettres à Babet*¹², ressemblent beaucoup à ceux de Bussy, et la réponse de Babet rappelle la réponse de Madame de Sévigné :

Ne me dites point que vous m'épargnerez, je ne suis point le premier que vous ayez blessé sans penser le faire. Et d'ailleurs, quand j'échapperais à la douceur de vos yeux et à la majesté de votre taille, échapperai-je aux charmes de votre esprit ? Pour vous montrer que je ne veux point faire la petite bouche et que je cherche à faire la guerre de bonne foi, je vous avertis que vous ayez à défendre votre cœur, parce que j'ai envie de l'attaquer¹³.

Cette conception de la conversation galante comme duel sera toute aussi valable pour la forme écrite de la conversation qu'est l'échange épistolaire. Duel

⁸ Lettre du comte de Bussy à Madame de Sévigné, A Paris, ce 18 août 1668.

⁹ Réponse de Madame de Sévigné au comte de Bussy, A Paris, ce 4 septembre 1668.

¹⁰ Lettre de Madame de Sévigné au comte de Bussy, A Paris, ce 4 décembre 1668.

¹¹ Roger Duchene analyse en détail ce texte de l'abbé de Pure : DUCHENE, Roger, chapitre 5, « Les précieuses : des intellectuelles ? », in *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001, p. 64-75.

¹² BOURSALT, Edme, *Lettres de Babet*, publiées originalement dans la production épistolaire complète de Boursault, sous le titre de *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, par Jean Guiard, 1669 (édition récente dans : *Lettres Portugaises, lettres d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, Flammarion, 1983.).

¹³ « Lettre à Babet » et « Réponse de Babet », *Ibid.*, p. 112-113.

évidemment ludique, car le « combat » se déroule au niveau des mots. Dans la première apparition semi-sérieuse du sujet, l'idée de la mort est liée aux maladies réelles, mais nos correspondants traitent le sujet de la mort en essayant le plus souvent de l'assimiler au ton badin. Ils n'épargnent pas aux défunts leurs remarques épineuses, surtout s'il s'agit de personnes désagréables, comme dans la lettre suivante de Bussy :

Je vous y ferai faire quelques réflexions, si vous le trouvez bon ; comme par exemple sur la mort de la vieille P***. Nous en voilà délivrés. Ne trouvez-vous pas, Madame, qu'elle contraignait un peu trop ses amis ; il fallait marcher si droit avec elle¹⁴ !

Nous pouvons constater que le sujet de la mort est tout aussi présent dans les commentaires de la vie privée que dans ceux des affaires publiques. Dans la fameuse description de la cérémonie funèbre de Monsieur le Prince¹⁵, l'accumulation des superlatifs (« la plus belle, la plus magnifique et la plus triomphante ») marque un enthousiasme réel, ce qui dénonce un manque de compassion ou de tristesse. Dans la clôture de la description, la cérémonie est comparée à une pièce de théâtre. La description minutieuse qu'en fait Madame de Sévigné serait une ébauche grossière si on la compare à la réalité de sa représentation. L'épistolière situe sa propre description par rapport à un compte rendu plus large de l'événement, imprimé sous forme de livre.

La même comparaison théâtrale sert pour parler de la guerre, lieu de la mort. Quelle est la perspective à partir de laquelle nos épistoliers commentent la guerre ? Il s'agit certainement d'une perspective extérieure, puisqu'ils n'y sont pas présents. Leurs informations se fondent sur des ouï-dire, ils commentent les nouvelles. La remarque de Bussy, où il compare la guerre à un spectacle, mérite un commentaire plus long :

Vous avez aussi raison de dire que cette campagne fait peur. Je crois, comme vous, qu'elle sera terrible ; et voilà comme il les faut. Quand on y est, on y veut acquérir de la gloire, ou mourir ; et quand on n'est que spectateur, on aime les événements. Vous savez que les spectateurs sont cruels ; et je vous apprend que les spectateurs malheureux sont mille fois plus cruels que les autres¹⁶.

Bussy parle de la guerre en rappelant ses expériences militaires, mais il est ironique ayant adopté une perspective qui est désormais réduite à celle du spectateur. Vue de loin, la guerre semble un spectacle dont les metteurs en scène sont les commandants, les acteurs sont les soldats, et les spectateurs seraient ceux qui contemplent les faits de guerre. Les spectateurs dont parle Bussy ne sont pas en fait des spectateurs réels, sinon ceux qui lisent les nouvelles de la guerre au coin du feu, ou en prennent connaissance et les commentent dans les salons. Ce sont des spectateurs qui admirent le spectacle de la guerre selon leur imagination et tel qu'il leur est rapporté.

¹⁴ Lettre du comte de Bussy à Madame de Sévigné, A Chaseu, ce 15 septembre 1677.

¹⁵ A Paris, ce 10 mars 1687.

¹⁶ A Chaseu, ce 1 mai 1672.

En tant que connaisseur de la guerre, Bussy met en évidence cette perspective double et différencie deux sortes d'aveuglements : le fanatisme militaire de ceux qui participent au combat, et le fanatisme des spectateurs dont l'avidité pour les nouvelles relève de la cruauté.

Une troisième perspective entre extérieure et intérieure est celle des personnes qui prennent part indirectement à la campagne, par la participation d'un des membres de leur famille. Madame de Sévigné partage cette perspective dès que son fils entre à l'armée. Ce changement de vision est raillé par son cousin (« Je suis fort aise, ma chère cousine, que votre déchaînement contre la guerre n'ait d'autre raison que la crainte de l'avenir, et que Monsieur de Sévigné se soit tiré heureusement d'affaire »¹⁷) qui, à son tour, sera concerné personnellement, quand son fils y participera. Vers la fin de la correspondance, Madame de Grignan partagera également cette perspective, son fils étant âgé de dix-sept ans, elle commentera donc les événements d'un point de vue maternel, et Madame de Sévigné en tant que grand-mère. « Je suis au désespoir de la guerre »¹⁸ – écrit Madame de Sévigné, alors que son fils y *est*. Et sa fille, dix ans plus tard :

Mais, Monsieur, dans le temps que j'espère jouir du repos que ma capacité m'a acquis, *un bruit de guerre m'épouvante*. J'ai un fils qui s'avise d'avoir dix-sept ans ; on dit que c'est le bel âge, non pas pour plaider mais pour aller à la guerre¹⁹.

C'est donc de cette perspective partielle que Madame de Sévigné observe les faits de guerre et les rapporte à son cousin. Elle informe de manière concise le rétrécissement de l'escadron où se trouve son fils :

Mon fils a été blessé légèrement à la tête. C'est un miracle qu'il en soit revenu, aussi bien que les quatre escadrons de la Maison du roi qui étaient postés huit heures durant à la portée du feu des ennemis, sans autre mouvement que celui de se presser à mesure qu'il y avait des gens tués. J'ai ouï dire que c'est une souffrance terrible que d'être ainsi exposé²⁰.

Pour commenter le même événement, Bussy s'exprime plus directement, ayant recours à une expression populaire : « Ce que le peuple appelle *mener les gens à la boucherie*, c'est les porter où étaient les quatre escadrons de la Maison du Roi [...] »²¹. L'horreur de la guerre, notamment la bataille du Mons dans l'exemple qui suit, est commentée par Madame de Sévigné avec une certaine ironie, que rend possible le soulagement que lui cause la survie de son fils. L'absurde de ce combat, c'est qu'elle a lieu le jour où la paix est signée. Pour la description d'une scène analogue que Bussy avait qualifiée de « boucherie », elle utilise le mot « tournoi », comme s'il obéissait à des règles courtoises, et que l'honneur était en jeu. De même, elle parle de « divertissement » et d'« entrevue romanesque », avec une ironie par antiphrase. Elle reprend également la comparaison du théâtre, utilisée par Bussy

¹⁷ Réponse du comte de Bussy à Madame de Sévigné, A Chateau, ce 26 juin 1672.

¹⁸ Réponse de Madame de Sévigné au comte de Bussy, A Paris, ce 27 juillet 1678. Nos italiques.

¹⁹ Lettre de Madame de Grignan au comte de Bussy, A Paris, ce 26 août 1688.

²⁰ Réponse de Madame de Sévigné au comte de Bussy, A Paris, ce 5 septembre 1674.

²¹ Lettre du comte de Bussy à Madame de Sévigné, A Chateau, ce 30 septembre 1674. Nos italiques.

quand il faisait allusion aux spectacles. En comparant la scène du combat à une scène de comédie, elle en souligne le caractère absurde :

Où est donc votre fils, mon cousin ? Pour le mien, il ne mourra jamais, puisqu'il n'a pas été tué dix ou douze fois auprès de Mons. La paix étant faite et signée le 9 août, Monsieur le prince d'Orange a voulu se donner le *divertissement* de ce *tournoi*. Vous savez qu'il n'y a pas eu moins de sang répandu qu'à Senef. Le lendemain du combat il envoya faire des excuses à M. de Luxembourg, et lui manda que s'il lui avait fait savoir que la paix était signée, il se serait bien gardé de le combattre. *Cela ressemble assez à l'homme qui se bat en duel à la comédie, et qui demande pardon à tous les coups qu'il donne dans le corps de son ennemi*. Les principaux officiers des deux partis prirent donc dans une conférence un air de paix, et convinrent de faire entrer du secours dans Mons. Mon fils était à cette *entrevue romanesque*. Le marquis de Grana demanda à Monsieur de Luxembourg qui était un escadron qui avait soutenu deux heures durant le feu de neuf de ses canons, qui tiraient sans cesse pour se rendre maître de la batterie que mon fils soutenait²².

Nous avons vu jusque-là le sujet de la guerre ou traité dans tout son sérieux ou avec une ironie qui marque une certaine distance. Dans la lettre du 19 juin 1672, nous trouvons à l'intérieur d'une même lettre l'alternance du ton badin et du ton sérieux. Le début de la lettre est caractérisé par le ton léger, le sujet est la visite du fils de Bussy chez Madame de Sévigné, et les propos qu'ils échangent avant dîner. Dans ce contexte agréable, la phrase « il va droit à la mort » est assez surprenante :

J'ai présentement dans ma chambre votre grand garçon. Je l'ai envoyé quérir dans mon carrosse pour venir dîner avec moi. Mon oncle l'abbé qui y était aussi a présenté d'abord à mon neveu un grand papier plié, et l'ayant ouvert il a trouvé que c'était une généalogie de Rabutin. Il en a été fort réjoui ; et il s'amuse présentement à regarder d'où il vient. Si tout d'un train il s'amuse à méditer où il va, nous ne dînerons pas sitôt ; mais je lui épargnerai la peine de faire cette méditation, en l'assurant qu'il va droit à la mort, et à une mort assez prompte, s'il fait votre métier, comme il y a beaucoup d'apparence²³.

Mais la marquise reprend sur le ton gai, celui de la plaisanterie : « Je suis certaine que cette pensée ne l'empêchera pas de dîner : il est d'une trop bonne race pour être surpris d'une si triste nouvelle ». Par la suite, elle s'exaspère et laisse venir à la surface toute son indignation. Elle énumère morts et blessés, autant de reproches contre l'idée de la guerre. La brutalité des soldats, voire leur fanatisme dénoncé également par Bussy, est exprimée par une comparaison avec les chiens de chasse :

Mais enfin je ne comprends pas qu'on puisse s'exposer mille fois, comme vous avez fait, et qu'on ne soit pas tué mille fois aussi. Je suis aujourd'hui bien remplie de cette réflexion. La mort de Monsieur de Longueville, celle de Guitry, de Nogent et de plusieurs autres ; les blessures de Monsieur le Prince, de Marcillac, de Vivonne, de Montrevel, de Revel, du comte de Saux, de Termes et de mille gens inconnus, me donnent une idée bien funeste de la guerre. Je ne comprends point le passage du Rhin

²² Lettre de Madame de Sévigné au comte de Bussy, A Livry, ce 23 août 1678. Nos italiques.

²³ Lettre de Madame de Sévigné au comte de Bussy, A Paris, ce 19 juin 1672.

à nage. Se jeter dedans à cheval comme des chiens après un cerf, et n'être ni noyé ni assommé en abordant, tout cela passe tellement mon imagination, que la tête m'en tourne. Dieu a conservé mon fils jusqu'ici, mais peut-on compter sur ceux qui sont à la guerre²⁴ ?

A la fin de sa lettre, elle reprend les formules de la clôture des lettres, mais sous forme laconique : « Adieu, mon cher cousin, je m'en vais dîner. Je trouve votre fils bien fait et aimable. Je suis forte aise que vous aimiez mes lettres. On ne peut être à votre goût sans beaucoup de vanité »²⁵. Les ruptures de style dénoncent que l'effusion des sentiments relatifs à la guerre est toujours adoucie, comme si l'épistolière en diminuait l'importance. Si la mort est un sujet de réflexion constant dans la correspondance, les moralités ne manquent pas non plus. Dans la relation de Madame de Sévigné et de Bussy, nous pourrions supposer que le sujet de la mort sert à l'épistolière pour haranguer son cousin, comme nous pouvons en observer l'intention dans la correspondance de Bussy avec le père Rapin : « S'il prodiguait ses conseils sur des points de style et de goûts, Rapin le récompensait par l'envoi d'ouvrages dévots dans l'espoir de ramener à son devoir de chrétien un libertin notoire »²⁶. Madame de Sévigné tisse en effet dans sa lettre une quantité de phrases qui relèvent du sermon. Plus que la volonté de convaincre, voire de corriger son cousin, ce phénomène paraît analogue à la présence des propos d'amour que Madame de Sévigné adresse à sa fille. Comme l'explique Roger Duchêne, qui rejette l'interprétation de certains chercheurs qui veulent découvrir dans la relation mère-fille un sentiment autre que l'amour maternel, Madame de Sévigné a recours aux expressions d'amour, parce qu'elle les trouve toutes faites au bout de sa plume. De même pour les moralités, elle est tout imbibée de sermons, elle s'en souvient et les applique naturellement dans ses lettres. L'épistolière découvre et redécouvre certaines vérités générales, ainsi le fait que « la vie est courte ». Elle répète littéralement la même phrase, et la commente chaque fois :

La vie est courte, c'est bientôt fait, le fleuve qui nous entraîne est si rapide, qu'à peine pouvons-nous y paraître. Voilà des moralités de la semaine Sainte, et toutes conformes au chagrin que j'ai toujours quand je vois, que hors vous, tout le monde s'élève ; car au travers de toutes mes maximes, je laisse toujours voir beaucoup de faiblesse²⁷.

Mais ce qui me fâche, c'est qu'en ne faisant rien, les jours se passent, et l'on vieillit et l'on meurt : je trouve cela bien mauvais. Je trouve la vie trop courte : à peine avons-nous passé la jeunesse, que nous nous trouvons dans la vieillesse. Je voudrais qu'on eût cent ans d'assurés et le reste dans l'incertitude²⁸.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ DUBOIS, Elfrieda Theresä, « Introduction », in RAPIN, René S. J., *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Droz, 1970, p. IX.

²⁷ A Paris, ce 3 avril 1681.

²⁸ Réponse de Madame de Sévigné au comte de Bussy, A Paris, ce 6 août 1675.

L'effet de la petite phrase n'y est pas toujours identique. Certainement nous la sentons comme cliché, mais il n'est pas inutile de rappeler ici l'analyse de Ruth Amossy et d'Anne Herschberg-Pierrot :

Le cliché, dans sa dimension critique de langage reçu répété et commun, est une notion qui ne se développe véritablement qu'au XIX^e siècle. A l'époque classique et jusqu'aux premières années du XIX^e siècle, le bastion de la rhétorique n'est pas atteint pour l'essentiel. L'enseignement favorise toujours l'apprentissage des modèles de discours et maintient la hiérarchie des styles : le caractère sélectif du style noble ou sublime contraint le choix des tournures possibles et se prête à la répétition des mêmes formules²⁹.

Chez Madame de Sévigné, la phrase a une certaine fraîcheur relevant de la découverte personnelle de cette vérité générale. Le dernier passage cité est le plus spontané, l'expression « bien mauvais » est d'une naïveté enfantine aussi bien que le désir d'avoir cent ans d'assurés. Cet extrait montre bien l'état d'âme de la vieillesse, l'incertitude et l'étonnement d'en être *déjà* là. La banalité de l'expression ne laisse pourtant pas d'émouvoir, grâce à cet étonnement enfantin. Dans les deux exemples précédents, l'épistolière qualifie ses propos de « réflexions » ou de « moralités », elle en explique l'insertion par des circonstances extérieures (Semaine sainte, choc produit par la vue du défunt). La métaphore du fleuve rapide qu'est la vie (fleuve dont le courant signifie les événements qui nous entraînent) rappelle le langage et le style du sermon. La confession qui suit est pourtant très personnelle. La remarque douloureuse concernant son cousin « je vois, que hors vous, tout le monde s'élève » est suivie de l'aveu de sa propre faiblesse : « au travers de toutes mes maximes, je laisse toujours voir beaucoup de faiblesse »³⁰. L'expression « je laisse voir » implique un contrôle de l'expression des sentiments. Cette phrase est emblématique parce qu'elle montre le but de la maxime dans l'usage de l'épistolière : elle sert à essayer, vainement, de dissimuler la faiblesse et à vouloir, sans résultat, vaincre la crainte, la hantise de l'idée de la mort.

Pour terminer, revenons à la question posée au début de cet article : y a-t-il un changement au long de l'échange de lettres dans l'attitude des deux correspondants concernant leur relation avec la mort ? Si Madame de Sévigné *laisse* toujours *voir* plus ou moins sa faiblesse, vers la fin de la correspondance, elle se tranquillise un peu. Cette résignation se manifeste dans le souhait d'une « mort chrétienne » pour son cousin³¹. Avec l'approche de la mort, celle-ci cesse d'être sujet de réflexion épistolaire et la prétérition du sujet de la mort est accentuée : « après toutes les morts que nous avons vues depuis peu et dont nous parlerions un an si nous voulions »³². La vision épicurienne de Bussy ne se trouve pas altérée, dès le début de la correspondance il prétend accepter son sort (ce qui n'est pas évident si

²⁹ AMOSSY, Ruth – HERSCBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, 1997, Nathan, coll. "128", p. 10.

³⁰ A Paris, ce 3 avril 1681.

³¹ A Grignan, ce 27 octobre 1691.

³² *Ibid.*

l'on tient en considération la supplication constante formulée dans ses lettres écrites au Roi) de même que la nécessité de mourir. En nous rappelant la phrase de Madame de Sévigné : « en ne faisant rien, les jours se passent, et l'on vieillit et l'on meurt », comme observant ce même phénomène mais d'une optique contraire, Bussy parle des faits de la vie qui la remplissent et la rendent calme :

C'est trop longtemps. Un peu de vers, un peu de prose, un peu de livres, un peu de conversation, un peu de vieux titres : voilà comment se passe la vie, qui est aussi longue ainsi et plus tranquille qu'en gouvernant les États³³.

Ce que Bussy oppose à l'oisiveté, c'est la création (vers, prose), la conversation, et la généalogie, tous au même niveau de la distraction. Il s'ensuit que la rédaction de ses lettres appartient à cette même catégorie.

³³ Lettre du comte de Bussy à Madame de Sévigné, A Cressia, ce 4 août 1687.

La relation idyllique de l'homme et de la femme dans *Arsace et Isménie* de Montesquieu

Zsuzsa Eszter KIS

Charles Secondat de Montesquieu a publié diverses œuvres, ayant pour sujet l'Orient. La plus célèbre en est sans aucun doute son roman épistolaire intitulé *Lettres Persanes*, où règne le despotisme dans la relation entre les deux sexes. Une autre œuvre de Montesquieu – qui se déroule entièrement en Orient et qui est beaucoup moins connue – porte le titre *Arsace et Isménie* et nous présente une relation égalitaire et idyllique de l'homme et de la femme. Cet ouvrage, dont le sous-titre est *Histoire orientale*, ressemble aux *Mille et une nuits* : c'est en effet le curieux mélange d'un conte oriental et d'un conte de fées. Dans la préface de *l'Anthologie du conte en France*, Angus Martin constate à propos de ce genre : « le conte de fées peut très bien être en même temps oriental ; le conte oriental peut avoir ses côtés réalistes ; le conte de fées même comporte très souvent une fine observation des traits de mœurs »¹. Dans sa préface, il attire l'attention sur Montesquieu-conteur, et cite le titre d'*Arsace et Isménie* comme exemple². Notre intention est d'étudier dans cet article comment la conception de Montesquieu concernant la relation entre les deux sexes se transforme à la suite du choix du genre dans *Arsace et Isménie*.

Dans cette histoire orientale, Montesquieu dépeint un amour idyllique, basé sur la réciprocité et l'équilibre entre les deux sexes. Bien qu'il possède un sérail, Arsace n'aime qu'une seule femme, Ardasire³. Leur relation est donc monogame, au sein d'un monde polygame, comme l'éducation d'Arsace, contraire aux coutumes, l'a laissé présager :

A l'âge de quinze ans on m'établit. On ne me donna point ce nombre prodigieux de femmes dont on accable en Médie les gens de ma naissance. On voulut suivre la nature, et m'apprendre que, si les besoins des sens étoient bornés, ceux du cœur l'étoient encore davantage⁴.

Dans *Arsace et Isménie*, Montesquieu lie la péripétie de l'histoire à une loi injuste, qui oblige Arsace à épouser une princesse et à renvoyer toutes ses autres femmes. Et c'est précisément ce mariage forcé, monogame, qui bouleverse la relation heureuse « poly-monogame ». Montesquieu critique le mariage d'intérêt par la fuite des amants, et présente les avantages du mariage d'amour. Loin de la société, le couple mène une vie

¹ ANGUS, Martin, *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles*, Paris, UGE, 1981, p. 15.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Ardasire est l'alter-ego d'Isménie. Ardasire est le nom du personnage au début du conte, quand elle n'est que l'amante d'Arsace. Elle se révèle Isménie à la fin de l'histoire, en devenant reine de Bactriane. Aurélia Gaillard décrit ainsi la situation : « le titre provoquant une attente (l'union d'Arsace et Isménie) que le récit inséré (en unissant un couple concurrent, Arsace et Ardasire) détourne ». GAILLARD, Aurélia, « Montesquieu et le conte oriental. L'expérimentation du renversement », *Féeries*, n° 2, 2004-2005, p. 118.

⁴ MONTESQUIEU, Charles Secondat de, *Arsace et Isménie*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1949, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 466.

heureuse, basée sur un amour partagé et l'égalité entre les sexes. Pierre Fauchery résume ainsi dans son ouvrage l'essentiel du motif du « couple fugitif » :

l'incarnation de l'idylle contrariée, la fuite à deux se présente parfois sous la lumière faste. [...] La vie est délicieuse dans ces bois où l'on se taille aisément un royaume, et où l'on dispose au surplus de toutes sortes de commodités. Le XVIII^e siècle raffole de ces robinsonades jumelles, où se prolonge le rêve flatteur d'un retour à l'Eden, d'un monde réduit à deux êtres qui se mirent l'un dans l'autre⁵.

Dans *Arsace et Isménie*, l'amour du couple est dépeint de cette même façon, comme idéal et parfait, et il assure le bonheur et l'union avec la nature : « Ce fut dans une cabane de pasteurs que je me crus le maître du monde, et que je pus dire que j'étois à Ardasire, et qu'Ardasire étoit à moi »⁶. Dans l'opposition « une cabane de pasteurs » et « le maître du monde », nous retrouvons la suprématie de la nature sur la civilisation, allant de pair avec la valorisation de la simplicité et du bonheur naturel. Ce sentiment est présent aussi dans l'antithèse allitérée : « plaisirs présents » et « peines passés »⁷. Le narrateur énonce ainsi l'apothéose de leur bonheur :

Il semble qu'un tel amour donne un air riant à tout ce qui nous entoure ; et que, parce qu'un objet nous plaît, il ordonne à toute la nature de nous plaire ; il semble qu'un tel amour soit cette enfance aimable, devant qui tout se joue, et qui sourit toujours⁸.

Par cette phrase composée de répétitions, de symétries et d'hyperboles, Montesquieu évoque en effet un sentiment de totalité, de holisme. Dans ce bonheur, les personnages se créent un petit univers commun. Les pronoms personnels « elle » et « moi » – figurant dans les phrases « Elle était seule avec moi »⁹ ou encore « Nous nous aimions, Ardasire et moi »¹⁰ –, témoignent de la réciprocité des sentiments : « le cœur étoit rassuré du cœur ». Par la reprise du mot « cœur » au début et à la fin de la citation, Montesquieu met l'accent aussi bien sur la réciprocité de ce sentiment que sur son étendu. Ce même effet recherché réapparaît dans la phrase suivante : « Le cœur n'est jamais le cœur que quand il se donne, parce que ses jouissances sont hors de lui »¹¹. Les passages relatant l'amour du couple sont majoritairement construits de phrases symétriques, pour illustrer l'amour partagé : « Elle se paroit des fleurs que je cueillois ; je me parois de celles qu'elle avoit cueillies »¹².

Marie-Louise Dufrenoy traite dans le détail de l'influence des *Mille et une nuits* sur les œuvres françaises de l'époque. Bien qu'elle ne mentionne pas *Arsace et Isménie*, ses constatations sont valables pour cette œuvre de Montesquieu :

⁵ FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 296-297.

⁶ MONTESQUIEU, *Arsace et Isménie*, p. 470.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 471.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 483.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 471.

[l']Orient authentique et subtil s'unit dans les *Mille et une nuits* à une passion ardente et farouche dont l'éveil est foudroyant, dont les progrès, étonnamment rapides, ne connaissent ni barrières ni obstacles [...] ; à une magnificence exagérée par des procédés descriptifs assez vagues mais assez suggestifs pour stimuler l'imagination du lecteur et prolonger ses visions jusque dans le domaine du rêve, au-delà du connu, du possible, du vraisemblable ; et surtout à l'esprit religieux qui enveloppe les récits du fatalisme et de la résignation sereine des Mahométans¹³.

Arsace et Isménie évoque l'amour céleste des contes : « Aux intelligences supérieures à nous, rien ne doit être plus agréable que l'amour : l'amour seul a une perfection qui peut nous élever jusqu'à elles »¹⁴. Dans ce monde rêvé, les génies récompensent la vie sage et les valeurs réelles :

Nous n'avions aucune des passions tristes. L'aveugle ambition, la soif d'acquérir, l'envie de dominer, sembloient s'éloigner de nous, et être les passions d'un autre univers. Ces sortes de biens ne sont faites que pour entrer dans le vide des âmes que la nature n'a point remplies. Ils n'ont été imaginés que par ceux qui se sont trouvés incapables de bien sentir les autres¹⁵.

Par l'accumulation des traits de caractères négatifs, propres aux hommes vivant dans la société, *Arsace* souligne l'écart entre leur couple et la civilisation. A la fin de l'histoire, nous trouvons une explication sur les djinns qui, en cas de besoin, offrent au couple des pierres précieuses¹⁶. Bien que la magie proprement dite soit éloignée du conte, l'atmosphère et l'amour parfait du couple ensorcellent le lecteur.

Arsace aime *Ardasire* d'un amour très fort. Il parle de la jeune fille en superlatifs, utilise de longues énumérations et une gradation pour donner une image de son bonheur :

Sa physionomie étoit ravissante ; sa taille, son air, ses grâces, le son de sa voix, le charme de ses discours, tout m'enchantoit. Je voulois toujours l'entendre ; je ne me lassois jamais de la voir. Il n'y avoit rien pour moi de si parfait dans la nature ; mon imagination ne pouvoit me dire que ce que je trouvois en elle ; et quand je pensois au bonheur dont les humains peuvent être capables, je voyois toujours le mien¹⁷.

La force de l'amour dépeint dans *Arsace et Isménie* rappelle celle des *Mille et une nuits* :

Dans les *Mille et une nuits*, l'amour est une source de voluptés où la loi naturelle, supérieure à tous les interdits, conseille à l'être humain de se plonger. Sans doute l'expression de Galland reste-t-elle toute mondaine : il parle « des feux de la passion », de « flammes brûlantes », « d'alarmes du cœur » ; mais ses contes baignent dans un climat de plaisir charnel ; les intrigues sont rapides, souvent dramatiques, toujours sensuelles ;

¹³ DUFRENOY, Marie-Louise, *L'Orient Romanesque en France 1704-1789*, Montréal, Beauchemin, 1946, p. 31.

¹⁴ MONTESQUIEU, *Arsace et Isménie*, p. 473.

¹⁵ *Ibid.*, p. 483.

¹⁶ « Il [Aspar] était le génie qui, par ces mêmes gens, avait répandu tant de richesses dans la maison d'*Arsace*, et qui, par des voies très simples, avait fait imaginer tant de prodiges. » *Ibid.*, p. 521.

¹⁷ *Ibid.*, p. 467.

l'amour qui naît uniquement de la rayonnante beauté du corps, se confond avec le culte du bonheur immédiat, du plaisir sans remords¹⁸.

Montesquieu, tout comme Antoine Galland, traducteur des *Mille et une nuits*, s'efforcent de rendre la psychologie, les sentiments les plus profonds des personnages : « Galland réussit à suggérer la vie intérieure du personnage sans abandonner la logique poétique du conte qui privilégie le compte rendu de ce qui se passe et s'observe, les conduites et les actions »¹⁹.

Arsace compare Ardasire aux autres femmes pour pouvoir encore mieux souligner qu'elle est exceptionnelle de tous les points de vue :

Ardasire n'étoit pas plus distinguée de mes autres femmes par son rang que par mon amour. Elle avoit une fierté mêlée de quelque chose de si tendre ; ses sentiments étoient si nobles, si différents de ceux qu'une complaisance éternelle met dans le cœur des femmes d'Asie ; elle avoit d'ailleurs tant de beauté, que mes yeux ne virent qu'elle, et mon cœur ignora les autres²⁰.

Pourtant, les sentiments se montrent différents selon les deux sexes, qui voient et vivent leur relation de façon différente :

Les passions d'Ardasire et la mienne prirent des impressions de notre différente éducation et de nos différents caractères. Ardasire ne respiroit que pour aimer ; sa passion étoit sa vie ; toute son âme étoit de l'amour. Il n'étoit pas en elle de m'aimer moins ; elle ne pouvoit non plus m'aimer davantage²¹.

Arsace remarque que la femme ne peut aimer que de façon absolue : un nid familial comble son bonheur alors que lui, en revanche, il a besoin de gloire, d'honneur et de victoires pour prouver sa force et sa virilité. Pourtant, il est conscient de ses faiblesses :

Moi [Arsace], je parus aimer avec plus d'emportement, parce qu'il sembloit que je n'aimois pas toujours de même. Ardasire seule étoit capable de m'occuper, mais il y eut des choses qui purent me distraire. Je suivois les cerfs dans les forêts, et j'allois combattre les bêtes féroces. Bientôt je m'imaginai que je menois une vie trop obscure. Je me trouve, disois-je, dans les Etats du roi de Margiane : pourquoi n'irois-je point à la cour ? La gloire de mon père venoit s'offrir à mon esprit²².

Ces pensées reflètent une stéréotypisation des sexes : la femme cherche la sécurité du foyer, alors que l'homme cherche l'aventure et le danger. Pierre Fauchery note aussi à plusieurs reprises cette différence dans la façon de ressentir l'amour pour les deux sexes :

¹⁸ SERMAIN, Jean-Paul, « Introduction », in *Les Mille et une nuits*, t. I, traduction d'Antoine Galland, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. XXX.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ MONTESQUIEU, *Arsace et Isménie*, p. 466.

²¹ *Ibid.*, p. 473.

²² *Ibid.*

Tandis que la femme cherche et trouve sa totalité dans l'amour, [...] Arsace auprès d'Isménie [...] n'[a] le sentiment que [sa] destinée soit remplie. C'est alors que les amantes les plus modestes ou les plus raisonnables savent accorder des vacances à l'amant²³.

Toujours la femme pense en termes de séjour sans limites, l'homme en terme de halte plus ou moins paresseuse. Si le prurit d'aventure est trop fort, il repoussera rudement l'invitation la plus séduisante²⁴.

Dans *Arsace et Isménie*, cette différence entre l'amour absolu d'une part et, l'oscillation entre l'amour et la gloire de l'autre, provoque une séparation et un déséquilibre entre les amants.

En tant que narrateur, Arsace tend à se définir et à définir également sa compagne d'après le schéma social habituel de l'homme et de la femme. Pourtant, il semble inverser les propriétés féminines et masculines à plusieurs égards. Ainsi, Arsace, homme noble, fait preuve d'un courage exceptionnel au champ de bataille : « [il] fit des prodiges de valeur : il perça jusqu'au lieu où combattoit vaillamment le roi d'Hyrcanie, et le fit prisonnier »²⁵. Cependant, ce même homme n'hésite pas à pleurer dès que la moindre difficulté se présente. Il pleure souvent : « ses yeux se remplirent de larmes »²⁶, « il me fallut dévorer mes larmes »²⁷, « mon visage se couvrit de larmes »²⁸, « je ne pus lire cette lettre sans verser de larmes »²⁹. Il est intéressant de remarquer qu'il ne verse pourtant pas de larmes, quand il pense que sa bien aimée est morte.

De son côté, Ardasire retient ses larmes même quand elle est désespérée, comme l'illustre le passage où Arsace est forcé d'épouser une princesse et de se séparer d'Ardasire :

Mais, sans me [à Arsace] faire ni caresses ni reproches, sans lever les yeux, sans verser de larmes, elle garda un profond silence ; une pâleur mortelle paroissoit sur son visage, et j'y voyois une certaine indignation mêlée de désespoir³⁰.

Le personnage à la fois fort et charmant d'Ardasire évoque celui de Scheherazade des *Mille et une nuits*, par sa hardiesse et son courage :

Ardasire avoit l'âme trop haute pour qu'une loi qui, sans aucun sujet, privoit de leur état des femmes légitimes, pût lui paroître faite pour elle. L'abus du pouvoir ne lui faisoit point respecter le pouvoir. Elle appeloit de cette tyrannie à la nature, et de son impuissance à son désespoir³¹.

Apprenant qu'il est obligé de se séparer de son amour pour épouser la princesse, Arsace obéit pourtant, bien que « plein de rage et de désespoir »³². Au lieu d'agir et de

²³ FAUCHERY, *Op. cit.*, p. 479.

²⁴ *Ibid.*, p. 706.

²⁵ MONTESQUIEU, *Arsace et Isménie*, p. 465.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 467.

²⁸ *Ibid.*, p. 468.

²⁹ *Ibid.*, p. 476.

³⁰ *Ibid.*, p. 467.

³¹ *Ibid.*, p. 468.

³² *Ibid.*, p. 469.

combattre, il laisse entendre des soupirs et des plaintes, des paroles que l'on peut qualifier de féminines :

Quel état pour un cœur comme le mien, d'aller porter dans mon lit l'esclavage de la cour, suspendu entre les caprices et les dédains superbes, de ne sentir plus que le respect, et de perdre pour jamais ce qui peut faire la consolation de la servitude même : la douceur d'aimer et d'être aimé³³ !

Pour « amollir son courage », Arsace se voit même enlevé et enfermé dans un sérail, par Ardasire. Cette situation inversée rappelle étrangement le sérail renversé d'Anaïs, dans les *Lettres Persanes* :

Je fus mis entre les mains de deux eunuques. On passoit les journées à me parer ; on composoit mon teint ; on me baignoit, on versoit sur moi les essences les plus délicieuses. Je ne sortais jamais de la maison ; on m'apprenoit à travailler moi-même à ma parure ; et surtout on vouloit m'accoutumer à cette obéissance, sous laquelle les femmes sont abattues dans les grands séraïls d'Orient³⁴.

Aurélia Gaillard découvre des liens solides entre les rôles sexuels et politiques de ce monde renversé d'*Arsace et Isménie* qu'elle interprète ainsi :

l'expérimentation politique dans le conte oriental passe nécessairement par cette expérience-là : pas de renversement politique sans renversement des rôles sexuels – c'est-à-dire féminisation (temporaire) du pouvoir. [...] Langueur, trouble, « ralentissement », ce sont bien les termes d'un « amollissement » général et donc, dans l'imaginaire du XVIII^e siècle, d'une féminisation : faire l'expérience du sérail, c'est d'abord, toujours, faire l'expérience du féminin. Arsace n'est pas le même homme avant et après l'expérience : avant, c'est un conquérant, attiré par la gloire militaire, c'est un ambitieux, après, il [...] développe des maximes de clémence et une théorie politique fondée sur le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes³⁵.

Au bout de beaucoup d'épreuves, Arsace et Ardasire deviennent des monarques justes, équitables et vertueux. C'est Ardasire qui fait son mari roi de Bactriane. Ardasire, qu'Arsace pensait morte, se révèle être Isménie, reine de Bactriane :

Arsace jouissait d'un bonheur qui paroissoit inconcevable. Ardasire, qu'il croyoit morte, lui étoit rendue. Ardasire étoit Isménie ; Ardasire étoit reine de Bactriane ; Ardasire l'en avoit fait roi. Il passoit du sentiment de sa grandeur au sentiment de son amour. Il aimoit ce diadème qui, bien loin d'être signe d'indépendance, l'avertissoit sans cesse qu'il étoit à elle ; il aimoit ce trône, parce qu'il voyoit la main qui l'y avoit fait monter³⁶.

Dans *Arsace et Isménie*, Montesquieu peint une relation égalitaire qui est en même temps réciproque. Au lieu de dominer l'un l'autre, les deux sexes se complètent parfaitement. Cette complémentarité est illustrée également par les métaphores que les ambassadeurs utilisent dans le conte pour désigner respectivement le couple de « lune »

³³ *Ibid.*, p. 468.

³⁴ *Ibid.*, p. 477-478.

³⁵ GAILLARD, *Op. cit.*, p. 121.

³⁶ MONTESQUIEU, *Arsace et Isménie*, p. 490-491.

et de « soleil », d'« Isis » et d'« Osiris » et enfin des « dieux » de Bactriane. Ces métaphores témoignent aussi de ce qu'Arsace et Isménie forment une unité. Inséparables, ils se complètent totalement.

Cette relation équilibrée des monarques se devine également dans leur mode de gouvernement :

Jamais les Bactriens ne virent des temps si heureux. Arsace et Isménie disoient qu'ils régnoient sur le meilleur peuple de l'univers ; les Bactriens disoient qu'ils vivoient sous les meilleurs de tous les princes³⁷.

La structure symétrique de la phrase illustre la même réciprocité entre les monarques et le peuple qu'entre Arsace et Isménie. Les superlatifs et les hyperboles véhiculent l'idée d'un gouvernement idéal, et de la satisfaction du peuple. Arsace est conscient des valeurs d'un grand monarque, et se conduit en les suivant : « [il] disait qu'il sentait en lui-même qu'il étoit un bon roi ; qu'il étoit doux, affable, humain, qu'il aimoit la gloire, qu'il aimoit ses sujets »³⁸, « [il] savoit donner, parce qu'il savoit refuser »³⁹ et « [il] étoit plus curieux d'entrer dans les chaumières que dans les palais de ses grands »⁴⁰. Il est l'exemple d'un monarque éclairé, soucieux du bien-être et de la prospérité de son pays.

Arsace et Isménie nous invite à un voyage qui agit sur nos sens, sur notre imagination, par l'idéalisation d'un amour. L'image de l'Orient douce et agréable fonctionne comme un décor parfait pour modeler une relation du couple idyllique et utopique au niveau social. La différence de l'ampleur et de la manière de ressentir l'amour entre les deux sexes présente un sujet d'étude très intéressant, dont la signification psychologique est loin d'être négligeable. Certes, l'intervention des rôles sociaux habituels donne à ce conte un caractère humoristique, mais elle rend également l'équilibre entre le masculin et le féminin, ce qui est important non seulement au niveau du couple, mais aussi au niveau politique. Selon Jean-Paul Sermain : « Le conte de fées fonctionne en effet comme un révélateur ironique des ambitions et surtout des stratégies discursives du roman et de la philosophie des Lumières »⁴¹. C'est dans ce sens qu'à travers ce conte oriental – suivant à la fois la trame de l'histoire du couple et l'histoire politique –, Montesquieu a réussi à modeler les monarques parfaits au sein d'une monarchie utopique.

³⁷ *Ibid.*, p. 494.

³⁸ *Ibid.*, p. 495.

³⁹ *Ibid.*, p. 496.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730), La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 361.

L'insertion du merveilleux dans les *Mémoires d'un homme de qualité* et le *Cleveland* de Prévost

Anikó KÖRÖS

A première vue, il semble que le sujet que nous envisageons d'étudier, le merveilleux, ne puisse pas apparaître dans les romans de Prévost. Les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728-1731) ainsi que le *Cleveland* (1731-39) appartiennent au genre du roman mémoires¹. Comment ce genre à prétention d'authenticité pourrait-il alors admettre une thématique qui serait opposée à son principe ? Pourtant, le sujet y fait son apparition, bien que l'expression manifeste du merveilleux se situe non pas au niveau de l'intrigue principale, mais se trouve rejetée à un niveau second de la narration, dans la fermeture des histoires insérées².

A l'évidence, l'ensemble des insertions³ ne comporte pas de contenu centré sur le fantastique. La plupart des histoires annexes semblent répéter, ou du moins redonner en écho la thématique de l'histoire centrale, en la variant légèrement. Elles portent principalement sur le sujet amoureux, dans une vision tantôt tragique, tantôt plus optimiste, et parfois même grossière. Pourtant, au-delà de ces histoires insérées à visée réaliste – et ainsi soumises à une finalité moralisante ou didactique – il est possible d'en distinguer un deuxième groupe, délimité à partir du thème du merveilleux.

Dans le présent article, nous nous proposons donc d'étudier le merveilleux inséré par l'entremise d'une histoire subsidiaire. Ce faisant, nous prendrons en considération l'influence du genre du conte sur les romans de Prévost. Cette analyse permettra alors de révéler, à l'intérieur du romanesque prévostien, un niveau narratif susceptible de constituer un discours complexe portant sur la fiction elle-même.

Au premier abord, l'idée de l'infiltration du merveilleux semble aller à l'encontre de l'exigence de l'époque. En effet, la génération à laquelle appartient Prévost s'inscrit dans un mouvement plus général qui réclame – même dans le domaine de l'invention – la représentation de la réalité, du moins, l'illusion complète

¹ En bref, le roman mémoires s'impose comme un récit à la première personne. En faisant du héros le mémorialiste même, les romanciers de la première personne prétendent créer l'identité complète entre le narrateur, le personnage et l'auteur ainsi présumé dans le cadre d'une autobiographie imaginaire. Voir à ce sujet DEMORIS, René, *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières* (1975), Genève, Droz, 2002, surtout p. 391-393.

² Quant au concept d'*histoire insérée* (et, par là, *récit inséré*), nous nous appuyons ici sur les résultats de la recherche narratologique. Nous tenons principalement à la définition de Gérard Genette qui constate qu'« est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier ». GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1962, coll. "Points", p. 202. Il est exigé alors un changement de niveau narratif : en tant que narrateurs premiers des romans prévostiens, Renoncour et Cleveland remettent provisoirement le droit de la parole à des narrateurs seconds dont les relations aboutiront à des récits seconds. Remarquons que dans la suite, nous utiliserons les termes *récit inséré* et *histoire insérée* comme quasi-synonymes, leur différenciation n'étant pas toujours nécessaire dans notre perspective.

³ Nous avons retenu trente-sept histoires insérées dans les *Mémoires d'un homme de qualité*, alors que le nombre des intercalations dans le *Cleveland* n'atteint guère le dix-neuf.

du monde réel⁴. De même, le genre du roman mémoires s'affiche comme un document historique par la série mensongère de *préfaces*, de *lettres de l'éditeur*, de *l'avis de l'auteur* placée en tête de l'ouvrage pour attester de la véracité du contenu.

Mais il ne faut pas croire que le merveilleux disparaisse complètement de la littérature de fiction. Au contraire, l'inclination au monde du fantasme et de la rêverie subsiste dans les contes de fées, très en vogue dès la fin du XVII^e siècle, et reçoit un nouvel élan au début du XVIII^e siècle, grâce à l'impulsion donnée par la traduction des *Mille et une nuits* d'Antoine Galland en 1710. De même, après une période de mépris retentissant vis-à-vis du roman héroïque du XVII^e siècle, le goût pour l'invention outrancière semble persister par le biais de nombreuses rééditions d'*Ibrahim*, de *Cassandra* et d'*Astrée* qui voient le jour à partir de 1723 dans la Bibliothèque Bleue de Troyes. Jean Sgard conçoit ce phénomène comme un « retour en force du baroque romanesque »⁵ dont l'imagination excessive sert à contrebalancer l'ennui de ce mal du siècle qui est présent dans la période pacifique après la Régence.

Quant à Prévost, lui non plus ne pouvait se soustraire aux tendances de son époque. Les textes qui attestent avec netteté le penchant du romancier à l'imagination fantaisiste ont été publiés dans son journal périodique. À côté des comptes rendus d'ouvrages littéraires, des articles d'histoire, de philosophie, de littérature, d'art et techniques, le *Pour et Contre* contient également des contes ou des nouvelles. Plus tard, dans une édition posthume, l'éditeur Duchesne en rassemblera les récits courts et les rééditera en volume sous le titre de *Contes, aventures et faits singuliers etc. Recueillis de M. l'Abbé Prévost*⁶. Ce recueil de 1764 témoigne alors de l'attachement de Prévost à l'univers fantasmagique ainsi que de sa contribution à l'épanouissement dont jouit ce genre court au long du XVIII^e siècle.

Pourtant, il serait faux de considérer les récits courts de cette collection ainsi que ceux du *Pour et Contre* comme appartenant au domaine de la fiction pure⁷. De ce point de vue, il semble fructueux d'évoquer ici ce que l'auteur prononce à propos du conte : il « ne signifie que récit de choses badines, ou fabuleuses ; quoique *conter & raconter* se disent des choses vraies & sérieuses »⁸. L'emploi du terme *conte* chez Prévost, tout aussi bien que chez d'autres auteurs des Lumières, est ambigu. Par les chevauchements entre le champ du réel et de l'univers inventé, cette « définition » rend compte de l'usage que le romancier fera du merveilleux (inséré).

⁴ MAY, Georges, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Yale – Paris, New Haven – PUF, 1963, p. 48-71 et GOUBIER-ROBERT, Geneviève, « Le roman des années trente : les premiers illusionnistes », in *Le roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Journées d'études, Université de Saint-Étienne, 27-28 septembre 1996, sous la dir. d'Annie Rivara, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 63-64.

⁵ SGARD, Jean, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968, p. 151-155.

⁶ BERTHIAUME, Pierre, « Note sur l'établissement du texte », aux *Contes singuliers* de Prévost, in *Œuvres de Prévost*, t. VII, sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1985, p. 104.

⁷ Voir à ce sujet HELLEGOUARC'H, Jacqueline, « Préface », in *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle. De Voltaire à Voisenon*, vol. 1, Paris, Le Livre de Poche, 1994, coll. "Bibliothèque classique", p. 6-18.

⁸ PREVOST D'EXILES, Antoine-François, *Manuel lexique* (1750). Cité par BERTHIAUME, « Note sur l'établissement du texte », p. 105. (Souligné dans le texte.)

De même, les écrits romanesques de Prévost – parmi lesquels les *Mémoires d'un homme de qualité* et le *Cleveland* – se prêtent à accueillir librement l'élément du merveilleux. Nous songeons notamment aux liquides magiques dans les *Mémoires* qui facilitent l'accouchement de Selima, aux panacées qui guérissent les blessures mortelles du marquis de Rosambert, à Miracoloso Floranti qui se métamorphose en ours dans le livre cinquième du tome II du roman. Pour ce qui est du *Cleveland*, les incidents qui tiennent évidemment du genre fantasmagorique y sont également abondants : Gelin, par exemple, se sert d'un philtre d'amour pour gagner la sympathie de Fanny. Hormis ces événements émanant de la vision fantasmagorique, plusieurs épisodes tirent leur origine de l'in vraisemblable volontaire : il est difficile de croire que Cleveland ne se rende pas compte des fourberies de Mme Lallin qui désire plaire au héros en s'accrochant à tout propos à lui. Pourquoi Fanny ne perce-t-elle rien de l'artifice de la scène de jardin ordonnée par Gelin pour tromper la femme de Cleveland ? Fanny serait-elle aussi incroyablement crédule ?

Qu'est-ce qui donne alors une légitimité à la présence du merveilleux à l'intérieur du roman, voire le roman mémoires prévostien ?

Prévost semble adhérer à un emploi spécifique du récit merveilleux pratiqué depuis Charles Perrault. Jean-Paul Sermain s'efforce de montrer que Marivaux, dans le sillage étroit de Perrault et de l'anglais Addison, se sert d'une fonction particulière de l'imagination féconde afin de lui assigner une dimension supplémentaire⁹. La question se pose tout spontanément : Prévost, en tant que contemporain de Marivaux, ne s'approprie-t-il pas lui aussi le merveilleux pour des raisons semblables ?

En effet, à l'époque envisagée, le récit merveilleux et plus particulièrement le conte de fées, possède une esthétique qui – par-dessus le public enfantin – finit par cibler la société adulte. Cette poétique du conte attachée au nom de Perrault consiste à se souvenir – un peu faussement – de la pratique ancienne du genre merveilleux : Perrault essaye, en effet, de faire croire que dans la culture populaire, le conte oral était à l'origine adressé aux enfants¹⁰. Ainsi, chez Perrault, les *Contes de ma mère l'Oye* reçoivent un encadrement par lequel l'auteur semble reprendre cette activité archaïque profondément enracinée dans la mémoire collective du peuple : ses contes s'y succèdent comme s'ils étaient racontés par une vieille nourrice à son fils. La lecture de ces contes permet une projection de l'imaginaire qui se nourrit d'un besoin de l'esprit humain de construire des mondes « enfantins » affranchis de la réalité. Ce nouvel univers aménagé au gré du désir du lecteur relève d'une forme archaïque, voire innée dans l'humanité. L'écho de ce temps primitif est envisagé par Perrault comme représenté à l'intérieur du conte lui-même : le récit vise, avant tout, à faire ressusciter chez le lecteur son existence ensevelie d'enfant. Ainsi, le conte ramène le lecteur dans un monde exempt de toute logique, conforme pourtant à une réalité subjective relevant

⁹ SERMAIN, Jean-Paul, *Le singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, SVEC, n° 368, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 161-196.

¹⁰ A l'inverse, issus de la tradition populaire, les contes s'adressaient aux membres de la communauté et étaient destinés à édifier, avant tout, les adultes et par la suite finissaient par être attachés aux enfants. Voir SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* (1968), Paris, Gallimard, 1977, p. 20.

d'une sensibilité d'enfant. Cette mentalité de jadis se trouve perdue, voire interdite, sous le poids du rationalisme. Il semble que pour le compenser, le genre du conte – parallèlement aux genres sérieux des mémoires – se maintiendra au cours du siècle des Lumières comme voué à permettre ce libertinage de l'esprit déréglé.

Avant de passer à l'analyse de l'imagination prévostienne, nous trouvons utile de jeter un coup d'œil sur les travaux du critique qui a cherché à théoriser la pensée de Perrault sur l'avantage du merveilleux. Dans un article du *Spectateur*, Addison, lui aussi, réfléchit sur le mécanisme psychologique de l'imagination :

Il y a une sorte de Composition, où le Poète perd la Nature tout à fait de vue, et où il entretient ses Lecteurs des Caractères et des Actions de certaines personnes, dont la plupart n'ont d'autre existence que celle qu'il veut bien leur donner [...] Cette sorte de Composition demande un tour d'Esprit fort singulier [...]. D'ailleurs, il [le Poète] doit être bien versé dans les Légendes et les Fables, les Romans surannés et les Contes de Nourrices et de Vieilles, pour s'accomoder avec nos Préjugés, et entretenir ces Idées que nous avons reçues dans notre enfance. [...] Ces descriptions excitent, dans l'Esprit du Lecteur, une espèce d'horreur agréable, et amusent son Imagination par la singularité et la nouveauté des Personnes qu'elle y voit représentées. Elles rappellent à notre mémoire les Contes qu'on a faits dans notre enfance, et servent d'appui à ces terreurs auxquelles l'Esprit de l'homme est naturellement sujet¹¹.

De même que Perrault, Addison conçoit le merveilleux comme un véhicule des souvenirs enfouis dans un passé à la fois lointain et enfantin. Dans sa théorie sur l'imagination, le journaliste s'appuie sur les acquis les plus récents de la science, notamment sur ceux de la physique newtonienne. Newton élabore une théorie des couleurs qui consiste à ramener nos perceptions de l'ombre et la lumière aux pures « Idées » de l'imagination. Ce monde de représentations se révèle, en fin de compte, fondé sur les apparences. Addison attribue au merveilleux une fonction qui semble suivre la même logique : enchanté lui-même, le lecteur du conte se permet de s'abandonner à la rêverie tout en sachant qu'il est victime d'illusions. Dans cet essai synthétique, il défend la littérature d'invention et considère l'imagination comme le moteur de la création artistique.

Les réflexions de Perrault et d'Addison s'inscrivent dans une pensée plus globale qui caractérise l'époque à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Il s'agit effectivement d'une crise épistémologique : à la suite de Descartes, un scepticisme général règne dans tous les domaines de la vie. L'hypothèse cartésienne selon laquelle notre perception de la réalité est issue d'un rêve omniprésent, engendre l'entrée de la *fiction* dans l'ensemble des discours portant sur le monde¹². C'est ce

¹¹ ADDISON, Joseph, *The Spectator*, n° 419, Tuesday 1 July 1712, iii. 570-71. Cité et traduit par SERMAIN, *Le singe de don Quichotte*, p. 168.

¹² Nous suivons ici la pensée de J.-P. Sermain. C'est en incluant ce mode de fiction également qu'il appréhende, entre autres, le roman de l'Ancien Régime par son aspect « métafictionnel ». SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730) La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, coll. "Les dix-huitièmes siècles", p. 25-32.

nouveau statut de la fiction qui donnera alors lieu à la prolifération d'ouvrages contenant une critique de la fiction tels que les textes de Perrault et d'Addison.

Pour ce qui est de Prévost, il consacre également un texte important au travail de l'imagination. Il est l'auteur d'une préface dans laquelle il présente l'édition de 1735 des contes de Mme Lintot parus sous le titre de *Trois nouveaux contes des fées. Avec une préface qui n'est pas moins sérieuse. Par Madame D****. A l'intérieur de ce texte préliminaire, il insère « un récit sans ordre, de flammes, de spectres épouvantables, et de cent choses plus terribles »¹³ entrecoupé d'efforts d'explication rationnelle. C'est à travers ce discours-commentaire que s'esquisse la théorie de l'imagination propre au romancier. Écoutons comment Prévost – se cachant derrière la voix du narrateur – réfléchit au terme de cette étrange histoire :

La religion ne m'offrait rien, non plus que la raison, dont je pusse m'aider pour l'explication d'un si étrange phénomène. J'avais entendu raconter dès mon enfance mille histoires de la même nature, que j'avais regardées comme autant de fables dans un âge plus avancé. J'avais traité de même le premier récit de ma sœur et du concierge, et malgré ma propre expérience il y avait des moments où j'étais porté à douter si je n'avais pas été moi-même la dupe de mon imagination [...] il y a quantité d'exemples certains de l'erreur des sens [...] je rappelai à ma mémoire un nombre infini d'histoires du même genre, anciennes et modernes, et j'en examinai les circonstances telles que je les avais lues, ou que je les avais entendu raconter, elles me parurent puériles et badines¹⁴.

De prime abord, le narrateur attribue donc la vue de « fantômes » aux purs effets de son imagination féconde et les considère comme autant de restes de l'univers enfantin des contes. Cette réminiscence newtonienne et addisonienne de la conception de l'imaginaire témoigne d'une attitude terre à terre et permet une interprétation lucide, rejetant l'implication du surnaturel.

A un autre moment, le conteur se hasarde au contraire à donner à l'ensemble « d'esprits, de revenants, de lutins »¹⁵ une existence réelle en recourant à une sorte de spéculation sceptique fondée sur le doute méthodique de toute connaissance certaine. Ainsi, Prévost y rend compte de la vision de son époque : dans la première moitié du XVIII^e siècle – sous l'influence de Descartes – le monde est conçu à travers le filtre de la fiction. En effet, les discours philosophiques, politiques, sociaux, moraux et religieux sont tous pénétrés de la fiction qui s'affiche non plus comme invention mais qui gagne de l'autonomie et risque de se substituer à la réalité. « *Ce pays des possibilités* » se trouve poussé à l'extrême par une démarche apparentée au pari pascalien :

si l'on m'accorde qu'avec les êtres que je connais, il peut en exister une infinité d'autres dont il n'est pas surprenant que j'ignore les qualités et la nature, puisque proche ou loin

¹³ PREVOST, *Préface aux Trois nouveaux contes des fées de Mme de Lintot* (1735), texte établi par Pierre Berthiaume, in *Œuvres de Prévost*, t. VII, sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1985, p. 333. Probablement, la contribution de Prévost se réduit à cette histoire insérée censée allonger la préface. Voir l'introduction de P. Berthiaume : *Ibid.*, p. 329.

¹⁴ *Ibid.*, p. 335 et p. 336.

¹⁵ *Ibid.*, p. 333. (Souligné dans le texte.)

de moi, il se peut faire qu'ils existent sans que je les aperçoive [...] je balançai s'il ne valait pas mieux prendre volontairement le parti d'être un peu crédule à l'égard des faits, que de s'exposer aux conséquences terribles où l'excès opposé peut entraîner. Quel serait le risque de la crédulité ? [...] l'on admettrait, comme j'ai dit, des êtres inconnus à nos sens, qui seraient pourtant capables d'agir sur eux¹⁶.

Ensuite, l'interprète se perd en conjectures en recourant à l'intervention divine :

il ne me restait qu'à remonter jusqu'à la cause première, pour trouver quelque explication immédiate dans la volonté du souverain Être. Mais comment aurais-je pu me persuader que sans aucune apparence d'utilité pour le ciel ni pour la terre, la puissance divine eût pris plaisir à se jouer des hommes par des moyens si indignes d'elle¹⁷ ?

Enfin, le dénouement retardé dévoile peu à peu le mystère et permet une explication tout à fait naturelle : le narrateur découvre que les fantômes hallucinatoires relevaient des artifices des domestiques qui voulaient empêcher par cette ruse la vente de la maison hantée.

Néanmoins, Prévost conçoit l'intérêt des contes dans l'effet de catharsis que l'identification à la réalité du monde enchanté est capable de provoquer :

Il me resta un peu de honte d'avoir été longtemps la dupe d'une aventure si badine, et d'avoir donné la torture à mon esprit pour l'expliquer d'une manière sérieuse. Cependant je ne la crus pas inutile à ma sœur, à mon frère et à moi-même, pour soulager notre imagination de cent petites craintes paniques qui sont autant de restes de l'enfance, et que la raison n'a pas toujours la force de surmonter dans l'âge même le plus avancé¹⁸.

Ce qui intéresse le préfacier, ce n'est donc pas vraiment le contenu chimérique de l'histoire, mais l'influence qu'elle est censée exercer sur le narrataire. L'auteur souhaite plutôt effrayer, déconcerter, émouvoir et faire sourire les personnages aussi bien que le lecteur. L'effet thérapeutique qu'assigne ainsi Prévost au fantasme assimilé par l'auditeur consiste à remédier aux troubles psychiques comme le désir, la gêne d'un individu ou la peur d'une collectivité.

Il apparaît que, dans la lignée directe de Perrault et d'Addison¹⁹, Prévost, tout aussi bien que Marivaux, recourt à l'imagination féconde pour lui attacher – outre une fonction de distraction – la capacité de faire apprécier la naïveté charmante de

¹⁶ *Ibid.*, p. 336.

¹⁷ *Ibid.*, p. 339. L'appel à l'impénétrable Providence devient un dénouement récurrent au bout des épisodes maléfiques dans les romans de Prévost. Il en est ainsi pour la scène des trois furies à Frascati des *Mémoires*. Le narrateur croit à la malédiction divine : « je ne doutai point que ce ne fût l'effet de quelque vengeance cruelle inspirée par la haine ou par l'amour outragé ». PREVOST, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (abrégé. *MHQ*), t. II, (1728-31), texte établi et commenté par Jean Sgard et Pierre Berthiaume, in *Œuvres de Prévost*, t. I, sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1978, p. 95. Conclusion similaire à la fin de l'histoire de sorcières espagnoles : « je suis porté à croire avec toute l'Espagne, qui en a été informée, que ce fut un effet de la justice de Dieu, et peut-être de la malice du démon, pour punir une misérable qui avait mérité ce châtimement par ses crimes ». PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 188.

¹⁸ PREVOST, *Préface aux Trois nouveaux contes des fées de Mme de Lintot*, p. 339.

¹⁹ Sur ce point, il semble aussi prometteur une comparaison des pensées de Prévost avec les théories de l'imagination de Malebranche (*De la recherche de la vérité*) et de Pascal (*Pensées*).

l'enfance ainsi que de transgresser les sujets de tabous. Toutefois, dans le roman prévostien, une violation effrénée des lois d'ordre moral, culturel ou social s'avère impossible au beau milieu du corps romanesque. L'élément merveilleux susceptible de franchir les frontières de l'invention modérée se trouve lui-même entravé par les limites étroites des histoires insérées. En d'autres termes, la forme vénérable du roman mémoires ne peut souffrir l'infiltration du merveilleux, compromettant sa constitution substantielle, qu'au prix d'un changement du niveau narratif : par sa présence intrinsèquement secondaire, l'histoire intercalée sera proprement le lieu qui permettra – sans risque de nuire à la crédibilité du genre – l'insertion du conte.

En quoi consiste alors le sortilège des histoires adventices ?

D'abord, l'avènement du récit inséré tient de quelque façon du miracle : souvent l'occasion qui assure la possibilité de son insertion relève de l'absurde. C'est une rencontre fortuite ou un croisement heureux de deux personnages où l'un s'engage à écouter l'histoire de l'autre et réciproquement. Voyons quelques exemples qui témoignent de cette manière romanesque d'enchaîner les récits. Tout d'abord, pendant un séjour en Espagne, le narrateur Renoncour et son disciple Rosemont tombent nez à nez dans la rue avec Brissant, ancien compagnon du marquis de Rosemont et, en bonne et due forme, cette coïncidence placée sous l'effet du hasard provoquera la relation d'un récit second :

Hé bon jour, mon pauvre Brissant, lui dit-il ; que faites-vous donc à Madrid ? Vous voilà dans un triste état [...] je veux savoir auparavant par quelle aventure je vous ai trouvé si mal équipé dans ce pays-ci²⁰.

Le romancier lui-même rend compte du caractère inouï de ces coïncidences. Le narrateur s'excuse à ce propos en commentant l'histoire insérée d'Amulem :

La foi du public ne manque pas de se révolter contre les événements extraordinaires. [...] J'avoue que ce qui me reste à dire est capable de surprendre par sa singularité [...] Je répète encore ici que cette complication d'événements extraordinaires, la rencontre d'Amulem, sa maladie, sa guérison et le déguisement de sa fille pourront sembler difficiles à croire ; mais je ne dois point altérer la vérité, pour ménager la délicatesse d'un lecteur trop incrédule²¹.

Il semble alors que chez Prévost, la machination de l'intrigue romanesque repose plutôt sur le principe de nécessité au détriment des règles de la vraisemblance. Pourtant, cette objection préalable ne manque pas d'ironie et finit paradoxalement par mettre mieux en valeur l'aspect prodigieux de la rencontre.

Dans le *Cleveland*, la rencontre du héros avec son frère perdu est davantage accidentelle. Ces retrouvailles familiales sont placées loin de l'espace initial du roman et se produisent dans des circonstances des plus irréelles : en plein milieu de l'océan, Cleveland se trouve livré à un capitaine anglais qui se révèle être Bridge, son frère oublié. Pour se lier d'amitié, les deux compagnons se promettent alors d'échanger leurs histoires :

²⁰ PREVOST, *MHQ*, t. III, p. 155.

²¹ PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 212 et p. 214.

Mais ne m'apprendrez-vous pas comment il se peut faire que vous soyez au monde, vous que Mme Riding a cru mort, et dont elle m'a raconté plusieurs fois la funeste histoire ? Il me promit de m'instruire du miracle que le Ciel avait opéré pour son salut. [...] Il me pressa alors de lui expliquer l'état présent de ma fortune²².

Quant au contenu des histoires insérées, plusieurs d'entre elles, par leur thématique seule, s'approchent du genre du conte.

Dans le *Cleveland*, une histoire sur des flammes extraordinaires est portée à notre connaissance sous forme d'insertion. « On racont[e] » à Cleveland que l'île de Serrane attire des visiteurs curieux grâce à un phénomène fantastique. Le bruit court que la nuit un capitaine anglais, Sir George Aiskew, aperçut des feux follets s'échappant de la terre et il s'efforça d'en pénétrer la cause le jour suivant. Ses matelots concoururent alors à ouvrir la terre mais, d'une manière obscure, quatre d'entre eux se trouvèrent absorbés par le gouffre. Cependant, le narrateur Cleveland attribue l'émergence des flammes consommatrices aux seules apparences de l'imagination et insiste, comme à l'accoutumée, qu'« on pouvait expliquer d'une manière fort naturelle »²³. Par là, le roman reprend cette idée d'un monde infiltré par la fiction que l'on s'efforce de déchiffrer et d'éliminer afin de pénétrer le réel et le vrai.

Dans le tome IV des *Mémoires*, un événement semblablement bizarre est donné par l'insertion d'une histoire adventice. Un Espagnol raconte à Renoncour et au marquis qu'à la chasse, il a vu un loup prenant l'allure d'un être humain en enlevant sa peau et commençant à dialoguer avec un loup-garou semblable. Cet épisode de lycanthropie aboutit à une scène macabre : sous le coup de l'étonnement et de la peur, le chasseur s'efforça d'abattre l'homme travesti à coups de poignards « uniquement pour [sa] sûreté »²⁴. Le lycanthrope se révéla finalement être un paysan du voisinage qui connaissait quantité d'autres secrets relevant du domaine de l'alchimie. Malgré ses blessures réelles ou apparentes, ce magicien s'enfuit d'une manière inexplicable.

Il paraît que l'aspect surnaturel n'est pas attaché aux créatures de la fantaisie, mais habite les êtres antropomorphes ancrés dans les cadres de la vie quotidienne.

²² PREVOST, *Le Philosophe anglais, ou Histoire de Monsieur Cleveland, Fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même et traduite de l'anglais par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité* (1731-39), édition présentée, établie et annotée par Jean Sgard et Philip Stewart, Genève, Desjonquères, 2003, coll. "Dix-huitième siècle", p. 176. De façon similaire, la fille du héros Cleveland, Cécile et sa gouvernante, Mme Riding, sont supposées avoir trouvé la mort entre les mains des Rouintons sur l'île de Sainte-Hélène. Toutefois, après une dizaine d'années, Mme Riding est amenée par le hasard en France, sur le chemin des protagonistes et l'impatience de Fanny, femme de Cleveland, lui extorque la narration immédiate de l'histoire : « mes yeux me trompent-ils, lui dit-elle, et n'ai-je pas le bonheur de parler à Mme Cleveland ? [...] Hâtez-vous de me dire à quel heureux coup de Ciel je dois le bonheur de vous revoir ». *Ibid.*, p. 760.

²³ *Ibid.*, p. 425. D'une manière analogue, devant la métamorphose de Miracoloso Floranti en ours, on retrouve une attitude pareille dans les *Mémoires* : « il n'y avait rien dans cet événement qui surpassât les forces de la nature [...] c'était une expérience purement physique ». PREVOST, *MHQ*, t. II, p. 91. Même à la suite des flammes mystérieuses de Tusculum, l'explication raisonnée ne manque pas d'advenir : « cependant, je suis persuadé, en y faisant aujourd'hui réflexion, qu'il n'y eut rien que de naturel dans cet événement ». *Ibid.*, p. 95.

²⁴ PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 186.

Dans la fiction de Prévost, le merveilleux naît à partir de la réalité. Le romancier y emprunte des éléments pour les insérer dans un monde nouveau, ordonné selon la tentation de l'imagination. Cette imagination créatrice permet de forger des espèces semblables aux créatures du monde réel, différant pourtant par la subjectivité radicale que leur assigne l'invention libre.

Cette histoire de sorcière permet, sous forme de délire mental, la métamorphose de l'homme dont l'existence flottante est faite de continuelle perplexité. Par le conte inséré, le roman semble tolérer les désirs latents propres à l'homme, ses rêves de changer son identité, de tester une mutation de substance.

Une intercalation voisine est intimement liée à la thématique de la précédente à la différence près que, cette fois-ci, le témoignage direct du narrateur en augmente la crédibilité. Un cavaliero vient assister à un spectacle effrayant dans les bois où il croise une femme folle, possédée par le démon (?). On lui demande de dessiner autour de cette femme hurlante un cercle qui pourrait – selon les croyances magiques – assurer sa protection²⁵. Ce rituel de clôture préviendrait alors l'entrée de l'esprit malin à l'intérieur de l'espace protégé. Cette femme névrosée n'aura pourtant pas de chance car cinq hommes surgissent de l'obscurité et la déchirent. De plus, l'un des sorciers en offre une pièce au cavaliero épouvanté.

Quant à la réception de ces éléments merveilleux insérés, le narrataire adopte deux attitudes : premièrement, Renoncour refuse l'adhésion à la croyance et « regard[e] leur récit comme un conte inventé pour nous divertir »²⁶. En revanche, plus tard, un contenu semblable éveille en lui un sentiment de crédulité : « C'est l'unique fois de ma vie que j'ai cru trouver des apparences assez fortes pour me réconcilier un peu avec les idées de magie et de sorciers »²⁷. Par le mécanisme psychologique de la réception qui est ainsi inscrite dans le corps du roman, Prévost arrive à reproduire le phénomène de la lecture. En effet, les attitudes divergentes du narrataire intradiégétique seraient le reflet de réactions que pourrait susciter le récit chez le lecteur dont l'imagination est également engagée. Le roman incite le lecteur réel à entrer dans la fiction, ou du moins, à prendre position à côté de l'une des convictions proposées. Au cours du processus de la lecture, nous nous reconnaissons tantôt dans la figure du narrataire sceptique, tantôt nous nous identifions à celui qui se montre crédule. De cette manière, le romanesque est revêtu d'un aspect métafictionnel par lequel le roman offre une réflexivité spéculaire sur sa propre réception et, en fin de compte, sur lui-même.

De plus, l'intrusion du merveilleux permet au lecteur non seulement de s'exalter devant un monde enchanté et d'en imaginer les satisfactions, mais rappelle également une pensée archaïque et reproduit la superstition des temps passés. Ainsi, cette dimension auxiliaire du romanesque fait figurer l'existence de l'homme

²⁵ Voir l'article « Cercle », in AZIZA, Claude – OLIVIERI, Claude – SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978, coll. "Dictionnaire littéraire Nathan", p. 49-52.

²⁶ PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 187.

²⁷ *Ibid.*, p. 188.

d'autrefois, permet de découvrir ce qu'il était dans le passé et ce qu'il a connu dans son enfance.

Pourtant, malgré leur substance miraculeuse, le romancier s'efforce d'assigner un aspect vraisemblable à ces aventures hors du commun. En effet, les deux histoires de sorcellerie espagnole sont ancrées dans le monde réel par le choix d'un lieu géographiquement circonscrit : Plazentia désigne un espace réel, même si la description donnée par Prévost est inexacte. De surcroît, l'ajout de l'explication rationnelle retient la force du merveilleux qui serait l'agrément total dans l'imaginaire. Ces restes de vraisemblance témoignent de l'état intermédiaire du conte à l'époque. Cette précarité du genre se manifeste, nous l'avons vu, aussi au niveau théorique par la définition équivoque de Prévost. En réalité, le conte n'acquiert sa réputation comme genre autonome que vers la fin du XVIII^e siècle²⁸.

La matière du roman – et à l'intérieur du roman celle des « romans » insérés – ne saurait être la banalité quotidienne. Prévost retrouve ainsi certaines composantes de l'esthétique baroque : l'excessif et l'exceptionnel pourront être plus vrais que l'ordinaire. Dans l'invention littéraire, le pouvoir de la surprise, le rôle du merveilleux ont pour mission de satisfaire le besoin de créer des mondes exaltés et de donner forme aux profondes pulsions du désir.

De cette manière, l'insertion du merveilleux ouvre une dimension supplémentaire qui admet la manifestation du désir, donne forme à la frustration, détend la névrose. Les lois qui régissent l'univers enchanté de l'histoire insérée ne sont pas les mêmes que celles qui déterminent le monde réel. Ainsi, l'histoire insérée se détache de toute finalité de représentation pour pouvoir donner place au primat de l'imagination. Dans le roman mémoires, c'est ce niveau second de la narration qui permet alors de mettre les plaisirs de l'imagination à leur comble, et par là, d'introduire un discours sur le désir et la violence.

²⁸ ASTBURY, Katherine, « Les "contes moraux" de Prévost », in *L'Abbé Prévost au tournant du siècle*, présenté par Richard Andrew Francis et Jean Mainil, *SVEC*, n° 11, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 331.

Prévost essayiste

Ágnes TÓTH

Dans le présent article, nous viserons à démontrer l'importance de Prévost en tant qu'essayiste et à reconsidérer dans cette perspective l'image que l'on a d'habitude de l'œuvre prévostien. Pour ce faire, il est indispensable d'offrir tout d'abord une définition nuancée du genre de l'essai, allant de pair avec l'évaluation de son rôle au XVIII^e siècle, susceptibles de contribuer à la réappréciation des écrits théoriques de l'abbé Prévost. Ces textes – des critiques, des introductions – jouent un rôle considérable dans l'interprétation des romans de l'auteur, car ils dévoilent ses propres pensées concernant l'art de l'écriture. C'est pourquoi ils méritent, à notre avis, d'être examinés d'un nouveau point de vue. L'étude approfondie des traits stylistiques de ces textes pourrait en même temps aider à mieux comprendre les intentions de Prévost romancier à une période où il essaie de trouver une nouvelle forme de roman¹.

Au cours des dernières décennies, bon nombre de spécialistes ont tenté de définir le genre de l'essai. Étant donné qu'il s'agit d'un genre bien connu mais presque indéfinissable, les critiques cherchent plutôt les traits communs des essais. Ils sont d'accord concernant le rôle fondateur de Montaigne, mais déjà ses essais résistent aux tentatives de définition.

En ce qui concerne les essayistes ultérieurs, l'imprécision ne fait que grandir :

Sous le terme d'essai sont regroupés des écritures et des projets très divers. [...] Beaucoup d'ouvrages sont explicitement intitulés « Essais », mais les caractères de l'écriture par essai définissent également nombre de Discours, Enquêtes, Considérations, Pensées, voir Lettres².

Dans la suite du texte, la liste des diversités des écritures, rangées généralement parmi les essais, continue encore. L'essai peut être structuré et sérieux, tout aussi bien que désordonné et rhapsodique. N'oublions pas la variété de la forme et des modes de publication : de simples feuilles paraissant périodiquement dans un journal, des textes de quelques pages et de gros essais se prolongeant sur plusieurs centaines de pages peuvent être considérés comme relevant de ce genre. Enfin, nous devons également mentionner l'hétérogénéité des contenus. L'ensemble de ces caractéristiques plutôt divergentes amène Pierre Glaudes et Jean-François Louette à considérer le mot « essai » comme « étiquette plus que concept »³. Ce label est collé

¹ Voir à propos de ce sujet les études publiées dans *Les expériences romanesques de Prévost après 1740*, études réunies et présentées par Erik Leborgne et Jean-Paul Sermain, Louvain – Paris, Peeters, 2003.

² BIZIOU, Michael, l'article « Essai », in *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, Paris, PUF, 1997, p. 428.

³ GLAUDES, Pierre – LOUETTE, Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999, p. 3.

aux écritures qui ne sont ni poétiques, ni fictionnelles, ni narratives, ni dramatiques, en un mot, aux écritures qui n'entrent dans aucune catégorie de classifications.

Désormais, Michael Biziou nous invite à chercher la théorie relative à l'essai dans les productions des essayistes mêmes :

Que l'essai soit théorisé par les essayistes plutôt que par les critiques est significatif : c'est que l'essai est le lieu d'une intense inventivité. Plus que tout autre genre sans doute, et ce depuis son origine moderne avec Montaigne et F. Bacon qui ont précisément choisi le terme pour sa flexibilité, l'essai ne cesse de prétendre réinventer les règles de son écriture dans une grande liberté formelle⁴.

En général, un style libre et le choix d'une langue compréhensible caractérisent ce genre. Selon Michael Biziou l'« essai s'écrit toujours en langue populaire »⁵. L'essayiste veut séduire les lecteurs en leur promettant qu'il va leur apprendre des choses sans être ennuyeux, pesant, formel, théorique ou objectif. Le lecteur, ainsi séduit, doit lire activement, car l'essai demande une lecture ouverte, intelligente ; le lecteur est ainsi incité à réfléchir et à trouver le lien logique proposé par l'auteur. Cette interaction entre l'auteur de l'essai et son destinataire exige, en fin de compte, « un style qui peut faire penser, par son caractère informel, à celui de la conversation »⁶, du dialogue.

A l'époque des Lumières, l'essai devient un genre dominant, car la diffusion de la pensée a une grande importance pour les auteurs. Le dialogue écrit et oral joue un rôle extraordinaire : « On cherche tout ce qui doit aider à *communiquer* ses idées à des cercles plus larges »⁷. La rhétorique elle-même « ne vise plus le discours oratoire mais forme un sujet capable de pratiquer toutes les formes de l'échange et de la conversation »⁸. Au XVIII^e siècle, nous voyons donc un passage du discours à l'échange, d'une forme réglée à une forme ouverte, d'un partage hiérarchisé et antagoniste à une relation de réciprocité. L'éloquence est désormais considérée soit vaine soit dangereuse, tandis que la conversation conduit chacun à découvrir le vrai : « La première suscite une réception passive, et donc non critique, l'autre transforme l'auditeur en acteur, et l'oblige ainsi à user de sa raison »⁹.

Dans ce déplacement d'intérêt, les périodiques et plus particulièrement les revues ont joué un rôle décisif. Addison et Steele, dans leur célèbre *Spectator*, ont créé « un nouveau mode d'expression et de diffusion de la réflexion »¹⁰. Le *Spectator* est une feuille de journal quotidienne par laquelle l'auteur communique directement avec ses lecteurs, à partir de ce qui s'offre à tout le monde dans l'actualité de l'époque. Les lecteurs ont la possibilité d'y réagir en écrivant des

⁴ BIZIOU, *Op. cit.*, p. 428.

⁵ *Ibid.*, p. 429.

⁶ *Ibid.*, p. 430.

⁷ SERMAIN, Jean-Paul, « Le code du bon goût », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 920. Souligné dans le texte.

⁸ *Ibid.*, p. 925.

⁹ *Ibid.*, p. 933.

¹⁰ *Ibid.*

lettres, et l'auteur, à son tour, développe ses pensées en lisant ces réactions. Au siècle des Lumières, l'échange d'idées se déroule donc dans les journaux, ainsi que dans les salons, et est toujours suivi du désir de convaincre. Ce mécanisme contribue aussi aux transformations de certains genres des Lumières, comme le roman épistolaire. Son rôle devient cependant fondamental dans l'évolution de l'essai et du dialogue en tant que genres autonomes. Il peut également concourir à la pratique d'insertion de dialogues dans les romans.

Jean Sgard appelle cette période « l'âge des romanciers-journalistes »¹¹, inauguré avec les Modernes en France vers 1680. Ils sont en effet les premiers à proposer de nouveaux moyens de communication et de nouveaux genres littéraires. « Donneau de Visé, Fontenelle, Boursault, Dufresny, Guilleragues sont de ce nombre ; on pourrait en citer d'autres : Le Noble, Courtilz de Sandras, Crosnier, Chavigny »¹² qui sont romanciers et journalistes à la fois et qui se regroupent autour de la revue *Mercure*. La seconde génération des romanciers-journalistes suit l'exemple de Steele et d'Addison et de leur revue *Spectator*. L'écrivain le plus important de cette période est sans doute Marivaux qui, avec le *Spectateur français*, fait école. L'un des membres en sera Prévost lui-même.

Prévost édite le premier numéro du *Pour et Contre* le 15 juin 1733, dont la publication sera régulière jusqu'au soixantième numéro, paru le 11 octobre 1734. Désormais, les travaux seront de temps en temps interrompus et ensuite poursuivis¹³. Finalement, le *Pour et Contre* comptera plus de sept mille pages. La qualité des articles est assez inégale et, dans certains cas, nous savons que l'auteur n'est pas Prévost lui-même¹⁴. La collection des *Œuvres de Prévost*¹⁵ contient la préface du *Pour et Contre* et un choix de critiques, de contes et de nouvelles parus dans cette même revue, ainsi que les avertissements et la correspondance de Prévost. Ces textes hétérogènes sont rassemblés à l'intérieur du tome VII de l'édition moderne¹⁶, puisqu'ils apportent à l'œuvre romanesque un complément indispensable et peuvent donner un aperçu de toute l'œuvre éditoriale de notre auteur : « Prévost y définit non seulement son esthétique et ses principes de traduction, mais sa stratégie à l'égard des pouvoirs et du public »¹⁷. Dans la présente analyse, nous chercherons les traits caractéristiques de ces textes, nous représenterons brièvement les nouvelles de Prévost, ensuite ses avertissements, et enfin ses articles parus dans le *Pour et Contre*.

¹¹ SGARD, Jean, « Prévost romancier et journaliste », in *Vingt études sur Prévost d'Exiles*, Grenoble, ELLUG, 1995, p. 225.

¹² *Ibid.*, p. 226.

¹³ Voir STEVE, Larkin, « Introduction » in PREVOST, Antoine-François, *Le Pour et Contre* (n°s 1-60), édité par Steve Larkin, *SVEC*, n° 309, Oxford, Voltaire Foundation, 1993.

¹⁴ Voir LABRIOLLE-RUTHERFORD, Marie Rose de, « Le *Pour et Contre* et les romans de l'abbé Prévost. 1733-1740 », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° LXII, janvier-mars 1962, p. 28-29.

¹⁵ Voir *Œuvres de Prévost*, t. VII, sous la direction de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1985.

¹⁶ Cette méthode nous fait penser à la définition de l'essai donnée par Pierre Glaudes, citée ci-dessus.

¹⁷ SGARD, Jean, « Introduction », in *Œuvres de Prévost*, t. VII, p. 7.

Prévost s'est tourné simultanément vers le roman et vers le périodique, moyens de grande diffusion dont la nouvelle est le point de contact. Jean Sgard nous rappelle que :

les nouvelles insérées dans les *Mémoires d'un homme de qualité* s'imposent d'emblée par la simplicité et la brutalité du fait rapporté : un désespéré qui s'enferme dans la tombe d'une morte (histoire de Peretti), une anecdote de sorcellerie en Espagne, une mystification funèbre (histoire de Miss Sally), une captation d'héritage (histoire de la princesse R***), une rivalité violente entre deux frères (les cadets d'Erletan), un épisode de déportation (Manon Lescaut)¹⁸.

Ces nouvelles pourraient être des faits divers dont l'origine se retrouve souvent dans les « gazettes », périodiques de boulevard de l'époque.

Les avertissements, les avis, les introductions peuvent être considérés comme les points de contact entre le roman et l'essai. En examinant l'*Avertissement du Manuel Lexique*¹⁹, l'*Introduction à Clarisse Harlove*²⁰ et l'*Introduction à Grandisson*²¹, nous retrouvons les caractéristiques du genre de l'essai : la réflexion libre, la subjectivité, l'argumentation, la persuasion et les images poétiques.

Tout d'abord, l'*Avertissement du Manuel Lexique* invite le lecteur à revivre la genèse du dictionnaire. Il présente les idées de l'auteur et dévoile sa méthode de travail. Pour éviter les contre-arguments possibles, Prévost y fait objection en expliquant la cause des restrictions concernant la lexique et la grammaire de cet ouvrage. Il cherche à être clair et compréhensible, énumère les intentions de l'auteur pour qu'on puisse les suivre sans difficulté.

Par contre, l'*Introduction à Clarisse Harlove* est beaucoup plus subjective, car elle sert de texte préliminaire au roman de Richardson traduit par Prévost lui-même. Il y parle de son travail de traducteur, mais son intention n'est pas de présenter au lecteur sa méthode, ni de se défendre préalablement des accusations probables ; il parle consciemment de sa routine et se vante de sa compétence dans ce domaine de la littérature :

Par le droit suprême de tout écrivain qui cherche à plaire dans sa langue naturelle, j'ai changé ou supprimé ce que je n'ai pas jugé conforme à cette vue. Ma crainte n'est pas qu'on m'accuse d'un excès de rigueur. Depuis vingt ans que la littérature anglaise est connue à Paris, on sait que, pour s'y faire naturaliser, elle a souvent besoin de ces petites réparations²².

Cette introduction s'avère – d'un certain point de vue – un discours rhétorique qui sert à décider le lecteur à lire le roman. Il ne se contente point de louer les qualités du traducteur, mais ajoute que cette histoire est probablement vraie, voire très intéressante :

¹⁸ SGARD, « Prévost romancier et journaliste », p. 229.

¹⁹ *Œuvres de Prévost*, t. VII, p. 368-369.

²⁰ *Ibid.*, p. 370-371.

²¹ *Ibid.*, p. 375-377.

²² *Ibid.*, p. 371.

Quoique je le mette au rang des ouvrages d'imagination, parce que l'éditeur anglais n'exige pas qu'on en prenne une autre idée, plusieurs personnes respectables de la même nation m'assurent que c'est l'histoire d'une famille connue ; et peut-être sera-t-on porté à se le persuader, en apprenant dans le dernier tome par quelle voie tant de lettres ont été rassemblées.

Ce n'est pas dans les cinq ou six premières qu'il faut s'attendre à trouver un intérêt fort vif. Elles ne contiennent proprement que l'exposition du sujet. On ne demande pas qu'un feu brûle, s'il n'est allumé. Mais ensuite la chaleur se fait sentir à chaque page, dans les trois premiers tomes, et croît sans cesse jusqu'au dernier²³.

L'image poétique insérée dans ce discours persuasif prouve que cette introduction a été écrite avec un grand soin littéraire et que ces textes peuvent en effet être appréciés de deux points de vue : d'une part, ils sont théoriques, et d'un autre part, ils se révèlent littéraires.

Après l'adaptation française de *Clarisse*, Prévost traduit un autre roman de Richardson, *Grandisson*. L'introduction écrite à ce roman nous permet de reconnaître un autre élément de l'essai, à savoir la genèse des pensées de l'auteur. Prévost y développe ses idées à partir d'une image poétique de Boccalini, célèbre publiciste italien de la Renaissance :

C'est une assez plaisante imagination du Boccalini, de prétendre que, dans un bloc de bois ou de pierre, il y a toujours une belle statue renfermée. La difficulté n'est, dit-il, que de l'en tirer ; et tout l'art consiste à lever assez habilement l'enveloppe informe qui la couvre, pour ne lui rien ôter de sa perfection naturelle. Mais si cette idée n'est qu'un badinage en sculpture, elle peut être appliquée plus sérieusement à certains ouvrages d'esprit qui, sous une rude écorce, c'est-à-dire avec de grands défauts dans la forme, ne laissent pas de renfermer des beautés supérieures. Les exemples n'en sont pas rares chez nos voisins, et je n'ai pas attendu les approches de la guerre pour l'observer. Une main habile peut lever cette écorce, c'est-à-dire établir l'ordre, retrancher les superfluités, corriger les traits, et ne laisser voir enfin que ce qui mérite effectivement de l'admiration. [...]

Ce recueil de lettres historiques n'aurait pas dû paraître en français sans une réformation de cette nature. Quelques censeurs éclairés la jugeaient même impossible, et n'en estimant pas moins le fond de l'ouvrage, ils regrettaient une infinité d'excellentes choses, qu'ils croyaient absolument perdues pour nous ; mais l'entreprise ne m'a paru que difficile, et j'ai eu le courage de la tenter²⁴.

Il répond par avance et très clairement aux questions que les lecteurs pourraient lui poser :

Si l'on me demande pourquoi j'ai pris tant de peine à réformer l'ouvrage d'autrui, lorsqu'avec moins de fatigue j'en aurais pu donner un nouveau dans le même genre, je satisfais à cette question par deux réponses. La première est qu'il m'en a paru digne, et qu'y retrouvant le génie de l'auteur, avec la plupart des autres qualités qui lui ont fait une réputation distinguée, je n'ai pas cru mon temps mal employé à faire pour son *Grandisson*, ce que j'ai fait assez heureusement pour sa *Clarisse*.

²³ *Ibid.*, p. 370.

²⁴ *Ibid.*, p. 376.

Ma seconde réponse passera, si l'on veut, pour un caprice d'artiste, qui veut faire des essais dans un genre qu'il a longtemps exercé²⁵.

Prévost y parle en effet des essais qu'il a voulu faire. Dans ce même paragraphe, on retrouve d'autres expressions relevant du champ sémantique de l'essai, telles que « tenter » et « expérience ». Nous savons que depuis un certain temps, Prévost est séduit par l'expérience de la création : il s'essaie du journalisme, il écrit des essais, il renouvelle sa technique narrative dans ses romans écrits après 1740, et enfin il change tellement le *Grandisson* de Richardson que ce roman peut être finalement considéré comme sa propre œuvre. De plus, l'usage du mot « essai » nous est d'autant plus intéressant que c'est aussi l'appellation générique de cette écriture. Il s'avère que l'origine de ce genre est la pensée expérimentale, par opposition à l'esprit du système.

Quant au *Pour et Contre*, sa couverture et son préambule, ainsi que les critiques parues dans cette revue, démontrent bien les qualités non seulement de journaliste mais aussi d'essayiste de l'abbé Prévost.

Sur la couverture, la revue est définie comme un « ouvrage périodique d'un goût nouveau »²⁶ : « On s'explique librement sur tout ce qui peut intéresser la curiosité du Public, en matière de Sciences, d'Arts, de Livres, d'Auteurs, et sans prendre aucun parti, et sans offenser personne »²⁷. La liberté du style, l'interdisciplinarité, la critique et l'impartialité seront donc les caractéristiques les plus importantes des écritures du *Pour et Contre* – d'après l'intention de l'auteur. Il y ajoute tout de suite, pour accentuer la qualité littéraire de ces textes, que l'auteur n'est autre qu'un écrivain connu et apprécié : « Par l'Auteur des Mémoires d'un homme de Qualité »²⁸.

Dans le préambule, Prévost précise ces caractéristiques tout en essayant de convaincre le lecteur d'acheter et de lire sa revue. Dans cette écriture brève, il se sert d'éléments persuasifs de la rhétorique. Tout au début, il essaie de capter la bienveillance du lecteur en exagérant sa tâche et son embarras : « Ce n'est pas un petit embarras pour un écrivain que de prévenir le public en sa faveur, et de donner un tour assez insinuant à ses promesses pour faire souhaiter qu'il les remplisse »²⁹. Il invoque un public cultivé (n'oublions pas que l'éloge du lecteur est un autre élément capable de capter la bienveillance) qui connaît les stratagèmes que les auteurs contemporains utilisent en écrivant des préambules. Lui, s'en détache et promet d'être honnête et simple :

Ceux qui ont quelque connaissance de l'histoire littéraire de Paris, de Londres et de quelques villes de Hollande, où les sciences sont en honneur, n'ignorent pas que tout ce qu'on appelle aujourd'hui Projets d'ouvrages, Préfaces, Avertissements, Introductions, sont autant de stratagèmes que les auteurs emploient à l'envi pour se

²⁵ *Ibid.*, p. 377.

²⁶ PREVOST, *Le Pour et Contre*, *SVEC*, p. 49.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ PREVOST, *Le Pour et Contre*, in *Œuvres de Prévost*, t. VII, p. 326.

supplanter les uns les autres, et pour surprendre l'estime du public. Combien d'exemples en pourrais-je apporter, sans avoir besoin d'autres preuves que le tour même de ces sortes de pièces, si la bienséance ne me défendait pas de commencer ici par un trait de satire ? Mais je n'ai point de vue maligne dans cette réflexion, et mon seul dessein est de faire apercevoir à mes lecteurs que je ne prends point une voie si détournée pour gagner leurs suffrages.

Je me flatte que le seul titre de cette *Feuille périodique*, et la simple exposition de ce qui doit en faire la matière, suffira pour lui servir de recommandation [...] ³⁰.

Il initie de nouveau ses lecteurs à la genèse de l'idée du *Pour et Contre* :

Instruit par l'infortune du N. j'en ai tiré deux fruits qui me font espérer quelque succès pour mon entreprise, et dont l'explication fera connaître au public ce qu'il doit attendre de moi ³¹.

Il met l'accent sur son impartialité :

J'intitule cet ouvrage LE POUR ET CONTRE, c'est-à-dire que voulant éviter tout ce qui peut sentir la faveur, la haine, le mépris, l'ironie même, en un mot, toute ombre de partialité et de passion [...] Cette manière de traiter mes sujets comme autant de problèmes dont j'abandonne toujours la décision au lecteur, me paraît si propre à satisfaire tout le monde, que j'ose me promettre de ne déplaire à personne [...] Je déclare qu'on ne me verra jamais prendre ici les armes, ni pour attaquer, ni pour me défendre [...] ³².

En lisant ses articles parus dans cette revue, nous voyons que Prévost a toujours un avis propre, mais n'est point autoritaire. Dans les *Réflexions sur les romans*³³, il continue son raisonnement commencé dans une autre feuille, la *Réponse à un article du Mercure*³⁴. Il y répond à une lettre écrite et publiée par une de ses lectrices, alors que dans la *Rareté des bons livres*³⁵ il réagit à un article de Desfontaines. Ces écritures paraissent donc être des échanges au fil des communications. En écrivant, l'écrivain dialogue en même temps avec un destinataire concret et les lecteurs.

Les livres excellents, dit-il, sont rares dans notre siècle. Y pense-t-il ? En quel siècle n'ont-ils pas été rares ? A peine l'antiquité grecque et latine en a-t-elle produit une vingtaine ; et depuis le rétablissement des lettres en France, en trouverions-nous seulement autant ? Combien en a produit le siècle précédent ? Comptons, et nous trouverons que ce siècle si vanté n'en a peut-être tant produit que le nôtre, qui n'est pas encore au milieu de sa révolution³⁶.

Dans cet article intitulé *Rareté des bons livres*, Prévost défend les romans. Dans les *Réflexions sur les romans*, il parle au contraire du déclin de ce genre, ainsi que du succès des genres mineurs. Pourtant, il ne cite pas d'exemples et n'exprime ni son

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 327.

³³ Ibid., p. 475.

³⁴ Ibid., p. 503.

³⁵ Ibid., p. 508.

³⁶ Ibid.

contentement ni son désaccord concernant ces changements. Il s'est bien adapté au nouveau rôle d'auteur que l'époque des Lumières impose aux intellectuels. Il présente dans sa revue et dans ses paratextes la genèse de ses idées, essaie de communiquer des connaissances qui n'ont pas leur place dans les ouvrages fictifs, accepte le débat avec les critiques et avec ses lecteurs, mais ne veut pas qu'on le lise comme une autorité. D'après lui, « l'auteur est médiateur de la pensée, amasseur de connaissance plutôt que créateur » – ainsi que l'écrit Fujiwara³⁷. C'est notamment cet esprit d'ouverture qui l'a rendu capable de fonder une revue dans le « goût nouveau ».

Dans ces écritures brèves que nous avons analysées pour y retrouver certaines caractéristiques du genre de l'essai, l'attitude de Prévost à l'égard du lecteur ne diffère d'ailleurs pas profondément de celle du narrateur de *l'Histoire d'une Grecque moderne*, qui fait appel à la participation du lecteur :

C'est ici que j'abandonne absolument le jugement de mes peines au lecteur, et que je le rends maître de l'opinion qu'il doit prendre de tout ce qui lui a pu paraître obscur et incertain dans le caractère et la conduite de Théophrète³⁸.

³⁷ FUJIWARA, Mami, « Les figures de l'auteur chez Prévost », in *L'abbé Prévost au tournant du siècle*, présenté par Richard A. Francis et Jean Mainil, *SVEC*, n° 11, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 98.

³⁸ PREVOST, Antoine-François, *Histoire d'une Grecque moderne*, texte établi par Alan J. Singerman, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 283.

Diderot et le voyage en chambre Expérience du paysage et réflexion philosophique

Eszter KOVÁCS

Diderot, sédentaire incorrigible, méfiant envers les voyageurs, aime pourtant partir en pensée. Le voyage en chambre n'est pas son invention, plusieurs auteurs ont cédé à ce plaisir depuis l'Antiquité. Les textes que Diderot consacre aux départs imaginaires sont parmi les plus intéressants de son œuvre. Dans le présent article, nous ne parlerons pas du plus connu, le *Supplément au voyage de Bougainville*, mais analyserons les autres ouvrages composés dans cet esprit. Le terme proposé *voyage en chambre* est en rapport avec le genre du voyage imaginaire ou extraordinaire, beaucoup plus répandu et codifié. Nous entendons ici « voyage » dans un sens plus restreint : l'auteur ne feint pas de partir mais invite son lecteur à un parcours mental, comme les interlocuteurs du *Supplément*, qui veulent faire « le tour de l'univers sur [leur] parquet »¹.

Détestant aller plus loin que le château du Grandval du baron d'Holbach, Diderot est toujours tenté par le lointain ; tentation condensée dans le personnage emblématique du Père Hoop, voyageur hanté par le Spleen, qui enchante Diderot par ses anecdotes et attire son attention sur la mer et les marins² dès 1760. Parmi les œuvres nées de cette tentation, nous parlerons brièvement de la *Promenade du Sceptique*, essai philosophique de jeunesse, et consacrerons plus d'attention à la *Promenade Vernet* et aux *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, textes de la maturité de l'auteur.

La vie sédentaire, nécessaire à la réflexion, à la création et à l'approfondissement des liens personnels, est l'opposée de l'inquiétude des voyageurs chez Diderot. Comme il le dit dans un passage de l'*Histoire des deux Indes*, « l'homme contemplatif est sédentaire, et le voyageur est ignorant ou menteur »³. Il bouge de moins en moins à partir de 1765, accablé par les travaux de rédaction de l'*Encyclopédie*. Il donne une description frappante de cet état dans une lettre à Sophie Volland :

Mon goût pour la solitude s'accroît de moment en moment. Hier je sortis en robe de chambre et en bonnet de nuit pour aller dîner chez Damillaville. J'ai pris en aversion l'habit de visite ; ma barbe croît tant qu'il lui plaît. Encore un mois de cette vie sédentaire, et les déserts de Pacôme n'auront pas vu un anachorète mieux conditionné⁴.

¹ DIDEROT, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville*, in *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Hermann, 1989, p. 580.

² Sur cette figure voir DÉDEYAN, Charles, *L'Angleterre dans la pensée de Diderot*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958, p. 57-64.

³ DIDEROT, *Contributions à l'Histoire des deux Indes*, in *Œuvres*, t. III, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 752.

⁴ DIDEROT, *Correspondance*, in *Œuvres*, t. V, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 556 (nos italiques).

L'autoportrait ironique de cette lettre trouvera un écho dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre* quatre ans plus tard. Diderot rappelle toutefois les effets nocifs du sédentarisme, comme il l'écrit dans une lettre à Grimm :

Tenez, mon ami, c'est que nous ne sommes pas destinés à la lecture, à la méditation, aux lettres, à la philosophie, et à la vie sédentaire. C'est une dépravation que nous payons plus ou moins de notre santé⁵.

Il tiendra néanmoins à cette vie même pendant son seul grand voyage à Saint-Petersbourg.

Diderot refuse de voyager mais aime beaucoup la promenade. La course et la fatigue de longs déplacements ne permettent pas l'observation, la promenade est en revanche l'activité liée par excellence à la réflexion. Si l'on cherche le personnage intime, il n'y a mieux que de lire les *Lettres à Sophie Volland* : or, déjà Jacques Chouillet remarque que la première lettre « commence à peu près comme la *Promenade du Sceptique*, par la visite d'un jardin chargé de symboles »⁶. La fonction de la promenade chez Diderot a été récemment examinée par Odile Richard : elle qualifie la démarche de certaines lettres à Sophie d'une « randonnée de l'esprit ». Elle note également l'interférence entre l'environnement et l'état d'âme du promeneur ainsi que l'intérêt que Diderot prend au paysage et à la symbolique des jardins. Cette approche allégorique existe dès la *Promenade du Sceptique*, qui suit l'héritage de l'antique « promenade philosophique ». Mais, à l'opposé de la régularité des « trois Allées » de la *Promenade*, les lettres à Sophie se hasardent à l'imprévu, au discontinu, au décousu de la pensée⁷.

Rappelons que pour Diderot,

un homme qui passerait sa vie en voyage ressemblerait à celui qui s'occuperait du matin au soir à descendre du grenier à la cave et à remonter de la cave au grenier, examinant tout ce qui embellit ses appartements, et ne s'asseyant pas un moment à côté de ceux qui les habitent avec lui⁸.

Il rédige pourtant la *Promenade du Sceptique* selon un schéma bien connu : les interlocuteurs du dialogue font un voyage fictif. L'ouvrage est marqué par la culture antique du jeune Diderot car le parcours imaginaire correspond aux promenades des péripatéticiens.

Dans ce texte allégorique écrit en 1747, l'auteur expose un scepticisme laïc. Trois Allées (celle des Épines, des Fleurs et des Marronniers) symbolisent trois philosophies : la sévérité chrétienne, l'épicurisme mondain et la réflexion sceptique. Diderot évoque la métaphore classique voyage-vie en citant les *Satires* d'Horace dans

⁵ *Ibid.*, p. 470.

⁶ CHOUILLET, Jacques, *Denis Diderot – Sophie Volland, Un dialogue à une voix*, Paris, Champion, 1986, p. 28.

⁷ RICHARD, Odile, « De la lettre à la Rêverie : Diderot randonneur de l'esprit dans les *Lettres à Sophie Volland* », *RDE*, n° 29, 2000, p. 71-88.

⁸ DIDEROT, *Correspondance*, p. 249. Idée reprise dans le *Salon de 1767*, dans l'*Histoire des deux Indes* et dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*.

l'épigraphie sur l'errance des voyageurs. La promenade des interlocuteurs se poursuit dans cet esprit : si vivre signifie voyager, réfléchir signifie partir.

Cléobule, le narrateur du texte et l'un des interlocuteurs, commence la présentation de l'Allée des Épines en prêchant la vie sédentaire et fait allusion aux voyages de Maupertuis et de La Condamine. Les deux noms sont actuels à l'époque : La Condamine dirige une expédition scientifique en Amérique du Sud, Maupertuis en Laponie, pour décider du débat sur la forme exacte du globe. Cléobule ne cherche pas à suivre leur exemple :

Je me propose une fin plus noble, une utilité plus prochaine. C'est d'éclairer, de perfectionner la raison humaine par *le récit d'une simple promenade*. Le sage a-t-il besoin de traverser les mers et de tenir registre des noms barbares et des penchants effrénés des sauvages, pour instruire des peuples policés ; tout ce qui nous environne est un sujet d'observation⁹.

La position de Diderot est clairement exposée dès ce moment : la véritable sagesse réside dans l'approfondissement des observations et non pas dans l'accumulation du savoir. La *Promenade du Sceptique* ne témoigne pas toutefois de la sensibilité de Diderot au paysage. Les trois Allées restent strictement symboliques ; l'austérité des Épines, l'odeur des Fleurs et l'ombrage des Marronniers représentent la vie choisie.

Il n'en va pas de même dans d'autres œuvres de Diderot : le chapitre consacré à Joseph Vernet dans le *Salon de 1767* cède à l'aspiration au voyage. Ce texte a une allure très variée : la réflexion esthétique se mêle aux descriptions dramatisées des tableaux, elle se présente sous forme de dialogue en plusieurs endroits, les digressions sont multiples. Le voyage fictif n'est donc qu'un des fils directeurs du texte mais un fil déterminant : Diderot a besoin d'expériences pour interpréter les paysages de Vernet.

Le chapitre porte le titre « Vernet » dans le texte intégral du *Salon* mais il est également appelé la *Promenade Vernet* dans une lettre de Diderot à Grimm et peut se lire comme un ouvrage autonome. Diderot annonce un départ imprévu, presque rêvé dans la première phrase. Il quitte son bureau et la feuille blanche qui porte déjà le nom du peintre :

J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée pour la beauté de ses sites¹⁰.

Cet incident n'est pas gratuit : la visite à la campagne permet l'analyse des rapports entre nature et art. Il est significatif que Diderot lie ce voyage imaginaire à la contemplation du paysage en 1767, puisque cette sensibilité ne débute dans les voyages réels que vers la fin du siècle¹¹.

L'ambiance du début évoque le château du Grandval : le Philosophe quitte la compagnie pour visiter les plus beaux sites de la contrée avec l'instituteur et ses deux élèves, les enfants de la maison. Par ce détour, le critique d'art quitte son cabinet et

⁹ DIDEROT, *La Promenade du Sceptique*, in *Œuvres*, t. I, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 80 (nos italiques).

¹⁰ DIDEROT, *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Hermann, 1990, p. 174.

¹¹ Sur cette question voir WOLFZETTEL, Friedrich, *Le discours du voyageur*, Paris, PUF, 1996.

entre dans le tableau pour le contempler plus à l'aise et pour s'identifier aux personnages. Diderot dissimule à peine l'illusion : le voyage est comme un rêve dès le premier site, qui correspond à *La Source abondante* de Vernet. Il confronte nature et art dans le dialogue avec son guide : alors que l'abbé loue la beauté du site naturel, le Philosophe fait l'éloge de Vernet qui sait rendre cette beauté par « une imagination féconde, aidée d'une étude profonde de la nature »¹². Selon le dernier, l'art peut montrer ce que l'on ne voit pas dans la nature, cependant il ne peut s'empêcher d'admirer l'harmonie du site et l'œuvre sublime du Créateur.

Dans le deuxième site, les interlocuteurs visitent des montagnes. Rappelons que Diderot, à l'opposé de Rousseau, ne les connaît pas véritablement. Ce paysage pittoresque l'intéresse pourtant : la promenade dans le tableau permet au spectateur de voir le site sous des angles différents et il éprouve « un plaisir accompagné de frémissement »¹³ devant la grandeur des chaînes. Le Philosophe inverse complètement la relation présupposée : ce n'est pas le tableau qui construit une œuvre d'art à partir d'un site naturel mais le promeneur qui transforme ce qu'il voit en œuvre d'art dans son esprit. Bien que Diderot annonce son essai comme un voyage, il laisse échapper des indices qui peuvent détromper le lecteur à certains endroits du texte : « Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées *sur cette toile*, sans confusion, sans effort, et liées par *un goût exquis* »¹⁴. Mais c'est seulement à la fin du sixième site que Diderot dénonce définitivement le caractère fictif de sa promenade : « Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent »¹⁵.

Le troisième site est un paysage maritime (*Une Marine* de Vernet). Évoquant pour la première fois le thème de la mer orageuse, Diderot retourne au château avec ses compagnons. Le quatrième site commence par une rêverie dans un fauteuil et aboutit à un dialogue avec l'abbé, qui mène loin des tableaux de Vernet. Diderot y retourne en partant seul après cette discussion. Dans la promenade solitaire du cinquième site, il se retrouve devant la mer agitée qui lui fait vivre des sensations intenses : « Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi. Je regardais. Je sentais. J'admirais »¹⁶.

Roland Desné met en relief deux aspects opposés de la mer chez Diderot : elle symbolise la terreur et l'agitation mais permet en même temps la rêverie philosophique¹⁷. Cette expérience est pourtant purement esthétique en 1767 car Diderot ne verra la mer qu'en 1773 en Hollande. Il en fait une remarque peu passionnée dans une lettre à Sophie en décrivant son séjour à La Haye :

¹² DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 177.

¹³ *Ibid.*, p. 182.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184 (nos italiques).

¹⁵ *Ibid.*, p. 223.

¹⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷ DESNÉ, Roland, « Diderot et la mer », in *La Mer au siècle des encyclopédistes*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1987, p. 109.

Je ne sors guère ; et quand je sors, je vais toujours sur le bord de la mer, que je n'ai encore vue ni calme ni agitée. *La vaste uniformité*, accompagnée d'un certain murmure incline à rêver ; et c'est là que je rêve bien¹⁸.

Il s'enthousiasme plus en parlant des pêcheurs de Scheveningen dans le *Voyage en Hollande* :

C'est là que j'ai vu l'horizon obscur, la mer couverte de brumes, ses flots agités, et au loin sur de gros bâtiments de pauvres pêcheurs à la voile, entre deux lames ; sur le rivage une multitude de femmes transies de frayeur et de froid, se réchauffant au soleil en hiver et au printemps. Scheveling était dans toutes les saisons ma promenade favorite¹⁹.

Diderot retrouve au cours de ses promenades réelles l'image qu'il a formée de la mer comme critique d'art.

La fin de la *Promenade Vernet* (7^e tableau) s'occupe du naufrage, scène dramatique qui intrigue Diderot par son caractère violent et pathétique et qui lui permet d'exposer ses idées sur le sublime. La vue du naufrage constitue le dénouement du thème de la mer agitée, préalablement décrite. Rappelons que Diderot évoque la première fois la mer orageuse comme un topos romanesque faisant partie des aventures du héros dans *Les Bijoux indiscrets*²⁰. C'est justement à propos de Vernet qu'il y trouve un intérêt plus profond : l'événement permet de représenter les passions les plus intenses. Il s'en souviendra également six ans plus tard en Hollande : « J'ai été cent fois effrayé sur le sort de ces hommes à qui les mauves et les autres oiseaux de mer disputaient le poisson au milieu de la tempête »²¹. Selon Alain Corbin, la représentation de Diderot se conforme à l'image répandue du paysage maritime, le naufrage étant un stéréotype de la littérature et de la peinture utilisant des éléments codés, tel « l'attente collective du retour des navires » ou le spectacle de la colère des éléments²².

Diderot consacre un autre texte aux paysages maritimes de Vernet dans le *Salon de 1769*. Dans cet essai, intitulé *les Regrets sur ma vieille robe de chambre*, il insère son analyse de la peinture dans la représentation intime de son univers. La vieille robe et l'ancienne simplicité de son cabinet symbolisent son état du philosophe-écrivain. Le texte est en même temps un discours contre le luxe, l'apologie de la simplicité, avant d'aboutir à la description du tableau de Vernet dont « le sujet est la fin d'une tempête sans catastrophe fâcheuse »²³.

Ce petit ouvrage lyrique suit un fil directeur particulier. Diderot décrit la vieille robe de chambre sans la nommer (désignée par le pronom *elle*) qui annonce « le

¹⁸ DIDEROT, *Correspondance*, p. 1181 (nos italiques).

¹⁹ DIDEROT, *Voyage en Hollande et dans les Pays-Bas autrichiens*, Paris, Maspero, 1982, p. 139.

²⁰ Voir le chap. « Les voyages de Sélim », in DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Hermann, 1978.

²¹ DIDEROT, *Voyage en Hollande*, p. 139.

²² CORBIN, Alain, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988, p. 267-268.

²³ DIDEROT, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, in *Œuvres*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 824.

littérateur, l'écrivain, l'homme qui travaille »²⁴. Il enchâsse un discours contre le luxe dans cette description et présente son ancien cabinet – « les autres guenilles qui m'environnaient » qui « formaient avec ma vieille robe de chambre l'indigence la plus harmonieuse »²⁵. Parlant des nouveaux meubles de la chambre, l'auteur continue par un apostrophe au Goût : il accepterait de tout perdre sauf la *Fin d'une tempête* de Vernet.

L'inspiration ressemble beaucoup aux descriptions de la *Promenade Vernet*. Mais cette fois-ci Diderot n'engage pas une discussion esthétique dialoguée. En contemplant le tableau, il s'adresse au Dieu créateur et donne libre cours à ses sentiments. Il regarde les survivants du naufrage et demande à Dieu de rendre à la mer sa tranquillité. Il continue pourtant dans la suite par un commentaire plus savant et moins dramatisé de la peinture. Voilà, de nouveau, le thème du naufrage cher à l'auteur ; rappelons qu'il ne quitte pas sa chambre et – en 1769 – ne connaît pas la mer, mais loue « la vérité de ces eaux ; ces nuées, ce ciel, cet horizon »²⁶ peints par l'artiste.

En parlant du voyage en chambre, nous devons faire mention d'un sous-genre particulier : le récit de voyage humoristique. Il s'agit d'un genre marginal né au dix-septième siècle, qui se définit contre le récit de voyage traditionnel²⁷. Le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre est un exemple représentatif de cette imitation ironique du voyage à la fin du dix-huitième siècle. Le texte que l'auteur écrit pendant ses arrêts à Turin est publié anonymement à Lausanne en 1795.

Selon Daniel Roche, Xavier de Maistre a lu les *Regrets sur ma vieille robe de chambre* et y fait allusion dans son texte²⁸. Il pouvait en effet trouver chez Diderot le parcours systématique de la chambre comme un univers à part, méthode humoristique que ce dernier utilise pour se présenter avant d'entrer dans le tableau de Vernet. Renforçant l'humour de son petit livre par la transposition burlesque des éléments qui composent le voyage traditionnel, Maistre va toutefois plus loin que Diderot dans cette verve ironique²⁹. Il se moque dès le premier chapitre des clichés des récits de voyage, comme la volonté d'être utile et agréable ou de rendre au public des observations hors communes. Il ridiculise l'abondance des détails, la description des moindres circonstances et reprend certaines tournures cent fois utilisées. Il loue toutefois le voyage en chambre comme une nouvelle manière de voyager économique et sans danger³⁰.

²⁴ *Ibid.*, p. 820.

²⁵ *Ibid.*, p. 821.

²⁶ *Ibid.*, p. 825.

²⁷ SANGSUE, Daniel, « Le récit de voyage humoristique (XVII^e–XIX^e siècles) », *RHLF*, n° 101, 2001, p. 1141.

²⁸ ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes, De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 127.

²⁹ SANGSUE, *Op. cit.*, p. 1149.

³⁰ MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2000, p. 8-9.

Il serait peut-être exagéré de considérer *Les Regrets sur ma vieille robe de chambre* comme l'ancêtre de l'ouvrage de Xavier de Maistre. Les références ne manquent pas cependant. Le chapitre XX porte sans conteste les traces de la lecture des *Regrets*. Maistre considère ici les murs :

Les murs de ma chambre sont garnis d'estampes et de tableaux qui l'embellissent singulièrement. Je voudrais de tout mon cœur les faire examiner au lecteur [...] mais il est aussi impossible d'expliquer clairement un tableau que de faire un portrait ressemblant d'après une description³¹.

Maistre se moque des émotions fortes en contemplant un croquis de sa chambre et la physionomie de ses figures burlesques. Il s'émeut devant la bergère des Alpes de la peinture suivante³² et présente comme le point culminant – « la pièce de réserve » – un tableau qui est en vérité un miroir³³. Le souvenir de la lecture de Diderot est de double nature : Maistre, obligé de vivre avec les objets de sa chambre, ne se hasarde pas dans une véritable aventure esthétique mais – pour passer le temps – s'identifie aux scènes des tableaux. Il se moque en même temps du fait que l'image la plus intéressante ne peut être que l'image du soi. L'intertextualité est encore plus prononcée dans le chapitre XLI, dans lequel Maistre décrit son habit de voyage, une robe de chambre bien chaude, qui correspond parfaitement à son activité et affirme l'influence de l'habit sur la perception des voyageurs.

Diderot utilise le schéma du départ fictif pour exposer ses idées philosophiques et esthétiques dans les trois textes. L'enjeu du voyage n'est pourtant pas le même dans les trois ouvrages. La *Promenade du Sceptique* s'inspire des traditions de la philosophie antique. La promenade permet à Diderot de confronter trois différentes visions du monde en suivant trois chemins symboliques. Ce texte, sans être novateur, projette la philosophie mûre de l'auteur : Diderot intègre adroitement l'allégorie au dialogue. La *Promenade Vernet* est un ouvrage plus original. Diderot enrichit les méthodes du critique d'art en substituant un voyage imaginaire à la visite du Salon : mystification que l'auteur dénonce ouvertement à la fin, après avoir donné des signes à son lecteur. C'est dans une nature imaginaire qu'il observe la problématique nature-art dans la représentation picturale. Les effets de l'œuvre d'art et du site naturel sont identiques dans la mesure où ils provoquent des sensations et sentiments intenses chez le spectateur. Les *Regrets sur ma vieille robe de chambre* choisissent un parcours similaire : la *Fin d'une tempête* de Vernet permet au Philosophe sédentaire de voir et vivre un événement comme le naufrage en contemplant le tableau, faisant l'expérience du paysage à travers la peinture. Il n'est pas étonnant que Diderot s'en souvienne des années plus tard en voyant la mer en Hollande et que cet essai original ait de l'influence sur Xavier de Maistre, auteur d'un voyage humoristique.

³¹ *Ibid.*, p. 32.

³² *Ibid.*, p. 37.

³³ *Ibid.*, p. 47.

Texte-corps

Le texte comme corps vivant dans *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot

Dóra SZÉKESI

Le corps est omniprésent dans l'écriture diderotienne : « il faut à Diderot un corps (des corps) pour lire et comprendre le monde et les hommes, un corps (des corps) pour penser, un corps (des corps) pour écrire »¹. Le texte de *Jacques le fataliste et son maître* donne l'impression d'un tout vivant, il apparaît au lecteur comme un corps. La présence complexe du corps dans le texte, dans le corps du texte, est un phénomène tangible. Le texte de *Jacques* repose sur une structure biologique, des notions biologiques s'appliquent au niveau du texte. Les histoires se comportent comme des molécules, elles réagissent les unes aux autres, entrent dans un rapport d'interdépendance et s'agrègent « pour former l'être qu'est le roman entier »².

L'œuvre diderotienne est mue par une énergie inlassable. Cette énergie textuelle est assurée entre autres par la parole, par les mouvements du corps des personnages et par leur présence physique dans le texte. Se liant à la catégorie du vivant, plusieurs éléments textuels se réfèrent au corps. Certains éléments sont dans une relation directe avec le corps dont ils forment des parties intégrantes, notamment les gestes, les mouvements et la voix ; d'autres s'y lient d'une façon indirecte, ils entrent dans le corps ou ils le touchent comme les aliments, les objets ou le cheval. La relation de ces éléments avec le corps peut être projetée au niveau de la structure textuelle. Ainsi, le texte se manifeste comme mouvant, visible, audible et vivant.

L'objectif de cet article est de démontrer qu'il existe un parallèle entre le texte et le corps. Notre intention est de mettre l'accent sur la nature organique du texte en y appliquant des concepts liés au corps. Ce faisant, nous aborderons la métaphore « texte-corps » d'après plusieurs points de vue à l'aide des éléments textuels mentionnés ci-dessus.

Jacques a été considéré longtemps comme une œuvre d'improvisation, comme un ouvrage sans structure. Ce n'est qu'après 1950 que l'on commence à souligner dans le texte la présence d'une originalité structurale. Malgré le fait que le texte naît du rapprochement de parties distinctes, il dispose d'une cohérence, voire d'une architecture ferme. Néanmoins, le texte donne l'impression de l'improvisation, d'une esquisse dans le sens que lui attribue Michel Delon qui le considère comme une énergie pure, « le germe d'une énergie qui s'épanouit de l'imagination de chacun »³.

¹ LABROSSE, Claude, « Diderot ou le corps-hiéroglyphe », in *Journées Diderot*, organisées par le Département de français, Actes de Colloque, Tunis, Publication de la faculté des Lettres de la Manouba, 1990, p. 144.

² LEVOWITZ-TREU, Micheline, « *Jacques le fataliste* et la structure moléculaire », in *Diderot Studies XX*, Genève, Droz, 1981, p. 187.

³ DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 128.

Les histoires de longueur et de contenu divers ne se présentent pas par hasard. L'énergie textuelle est garantie par le changement quantitatif et qualitatif des histoires. Le texte n'existerait pas sans fermeture, ouverture, approfondissement ou élargissement. Si parfois il est dépouillé d'histoires ou bien si des anecdotes y sont ajoutées, son énergie en est assurée. Il semble que ce sont les mécanismes contraires qui font mouvoir le texte.

L'énergie dans le texte est entre autres fournie par les gestes. Diderot s'intéresse beaucoup au pouvoir expressif des notions, il veut produire par là un effet profond sur ses lecteurs. Il considère alors la langue comme un moyen de communication, pourvue d'énergie et susceptible d'agir sur l'imagination du lecteur. Diderot cherche à rendre ses textes évocateurs et subordonne la raison au sentiment tout aussi bien que la langue parlée aux gestes. En relevant ce côté énergétique du texte diderotien, Michel Delon constate que bien que le langage du corps ne puisse pas être considéré comme explicite, il se révèle pourtant souvent plus efficace que la langue parlée⁴.

La langue gestuelle aide le lecteur à voir le texte en images. L'interprétation des images se passe en effet plus vite que celle de la langue parlée, puisque cette dernière est d'une nature articulée. De plus, la représentation des gestes et des mouvements se montre plus puissante car elle suscite plus facilement les processus émotionnels chez le lecteur. C'est le mouvement qui est le garant de l'énergie textuelle, d'une énergie qui devient la source d'émotions pour le lecteur. Pour toucher le lecteur, l'œuvre a besoin d'énergie et cette énergie réside dans le texte. Cette énergie, en état de germe dans *Jacques le fataliste*, rend le lecteur semblable à l'artiste car c'est lui qui, à l'aide de son imagination, contribue à la genèse de l'œuvre en complétant, en enrichissant l'esquisse.

Conformément au principe de la primauté des gestes, au lieu de se servir d'épithètes, Diderot décrit et fait agir ses personnages par des gestes et des mouvements. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, en mettant l'accent sur la mimique textuelle, il écrit qu'« il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais »⁵. Parmi les gestes, les mouvements de mains et de bras suscitent un grand intérêt. Ils peuvent exprimer de nombreux états d'âme, par exemple la colère : « l'hôtesse [...] porte ses deux poings sur ses deux côtés »⁶ et l'angoisse : « la fille [...] se tordant les bras »⁷. De même, ils peuvent transmettre l'imploration muette : « elle joint ses deux mains, elle se jette à mes pieds, elle serre mes genoux »⁸, la douleur physique : « l'autre fille, qui s'est fait une bosse au front

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets* : Diderot. *Premières Œuvres 2*, textes établis et présentés par Norman Rudich et Jean Varloot, Paris, Editions sociales, 1972, coll. "Les classiques du peuple", p. 102.

⁶ DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, texte établi par Jacques et Anne-Marie Chouillet, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 122.

⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁸ *Ibid.*, p. 230.

[...] se presse la tête à deux mains »⁹ et le repentir : « elle avait des bras portés de son côté »¹⁰.

La textualisation du corps féminin est plus fréquente que celle du corps masculin. Outre les mains et les bras, d'autres parties du corps – visage, oreille, ventre, cou, cuisse – se réfèrent aux traits féminins et revêtent une coloration érotique. Montrant son visage « sans rouge »¹¹, La Pommeraye veut convaincre les d'Aisnon de son caractère moral. En outre, le visage décrit peut représenter la modération : « voyez son visage [...] voilà ce qu'on doit à la vie frugale et réglée »¹² et la honte : « elle voulut se relever mais elle retomba sur son visage »¹³.

À vrai dire, le visage ainsi que le corps ne paraissent jamais dans leur totalité, ils sont morcelés et recomposés après. Cette décomposition corporelle est explicitée dans le texte même. Les parties du corps mentionnées tout au long du texte constituent un corps entier : tempes, tête, yeux, nez, bouche, oreille, mains, bras, doigt, genou, épaule, dos, cul, cuisse, cœur, poitrine, pied, talon, dents, joue, etc. Le genou blessé de Jacques illustre bien comment la discontinuité corporelle se projette au niveau textuel. Ce genou estropié ne peut plus harmoniser le fonctionnement de la cuisse et de la jambe. De même, les histoires cessent parfois de se lier, voire elles s'interrompent et ensuite elles rebondissent.

Comme nous l'avons déjà vu dans le cas des gestes, l'application fréquente des verbes rend le texte plus mouvant, plus vivant. Dans *Jacques le fataliste*, les verbes désignent souvent des directions contraires : « il [le maître] descendait de cheval et marchait à pied ; il remontait sur sa bête, faisait un quart de lieue, redescendait... »¹⁴. Ces mouvements en directions opposées se répètent : « [le maître] ouvrait sa tabatière [...] et prenait sa prise de tabac sans le sentir, il faisait ces choses trois ou quatre fois de suite et dans le même ordre »¹⁵. Les répétitions se manifestent dans le texte : expressions, phrases, demie-phrases resurgissent. Lorsque le narrateur confronte l'avis du maître avec celui de Jacques, il répète six fois à l'intérieur d'une même phrase qu'« ils avaient tous deux raison »¹⁶.

Pour ce qui est de l'acte de narration, il ressemble au voyage : il est rythmé par les arrêts, les accélérations et les ralentissements. Jacques abandonne ses histoires car le maître le souhaite ou bien son cheval intervient et l'emmène aux fourches patibulaires. Il arrive que les deux voyageurs s'arrêtent pour se reposer et ils interrompent leurs histoires. Par contre, quatre ou cinq histoires peuvent se succéder et l'histoire des amours de Jacques est reprise par la suite. La narration des histoires dépend en effet de la présence physique du narrateur : le recommencement de l'histoire de l'hôtesse descendue conditionne sa remontée.

⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

Le texte de *Jacques* n'est pas seulement mouvant et visible mais aussi auditif. Outre les gestes, la voix des personnages pourvoit également le texte d'énergie. La perception se fait sur plusieurs plans à la fois : « dans le même temps que l'entendement les [les choses] saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend »¹⁷. Le lecteur est en même temps l'auditeur du texte. Plusieurs types de voix humaine s'entendent dans l'œuvre : cri, chuchotement, sifflement, ronflement, balbutiement, etc.

Pareillement à la structure du texte, la manière de parler des personnages montre des changements qualitatifs et quantitatifs. Les personnages donnent libre cours à leur colère, ils crient, ils rient à gorge déployée, ils s'interrompent en discutant tandis qu'ils chuchotent ou ils parlent à voix très basse parce qu'ils ont mal à la gorge. L'énergie est inhérente à la voix et les différentes façons de parler requièrent différentes quantités d'énergie. Le changement de la parole d'un personnage entraîne la modification de l'énergie textuelle. Le texte ainsi que le discours se caractérisent par des saccades. Le vicaire balbutie en criant : « Dé... dé.. descends-moi, ma... ma... maraud, me... me dé... dé... descendras... dras-tu ? »¹⁸, et la femme qui cède au désir sexuel de son homme « balbutie à syllabes interrompues l'or... eil... le »¹⁹.

En visant le sujet de la parole, nous pouvons dire que les dialogues dominent la narration dans le texte. Plusieurs personnages s'expriment et se coupent la parole. Jacques raconte à son maître, le maître à Jacques, l'hôtesse à Jacques et à son maître et ainsi de suite. Dans le récit présenté par l'hôtesse, le marquis propose une autre anecdote qu'il a entendue de quelqu'un d'autre. Dans l'histoire de *Jacques* tout le monde papote et rapporte donc des événements dans lesquels personne ne reste silencieux. Nous avons l'impression que tout le texte n'est qu'une conversation à haute voix. Le voyage de Jacques et son maître n'est qu'un grand dialogue et le texte semble exister pour et par la parole des personnages. Comme Jocelyn Maixent écrit, le récit oral d'un événement l'emporte sur l'événement lui-même²⁰.

En parlant des gestes, nous avons déjà mentionné que la perception des choses dans leur totalité se montre plus efficace que la compréhension dans le détail. Dans le cas de la parole, le même phénomène est palpable : du point de vue de leur expressivité, les produits du son non-divisibles en mots triomphent sur la langue articulée. L'ennui du maître est détectable par son ronflement : « tandis que je [le narrateur] disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté »²¹.

Après avoir traité les éléments textuels directement liés au corps, nous passons à ceux qui s'y attachent plutôt indirectement. Premièrement, nous développerons le sujet des aliments. Le texte, pareil au corps, doit apaiser sa faim en

¹⁷ DIDEROT, *Lettres sur les sourds et muets*, p. 132.

¹⁸ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 246.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998, p. 135.

²¹ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 184.

dévorant des histoires. Le nombre des récits augmenté, le texte devient de plus en plus étoffé. Cependant, les histoires sont racontées par des personnages et, dans certains cas, l'acte de parler requiert de l'alimentation. Selon Jacques, l'on peut acquérir plus de sagesse en déjeunant : « nous déjeunerons d'abord avec notre hôtesse, ce qui nous avisera »²². Bigre le Père, le parrain de Jacques, est de même avis dans son incertitude : « mais commençons par déjeuner, la bouteille nous avisera »²³.

Les aliments adoucissent non seulement la faim biologique, mais aussi la faim intellectuelle. Si Jacques mange bien et surtout boit assez, sa langue se délit et il disserte avec son maître plus aisément. La parole de Jacques satisfait les besoins intellectuels du maître et en même temps, l'acte de parler divertit Jacques tout au long de la route. La parole fait allusion à la vie, tandis que le silence se réfère à la mort. La période avec le bâillon dans la bouche est vécue comme le moment de la souffrance par Jacques.

La parole devient un besoin organique, elle revêt les traits réservés à la nourriture ou à la boisson²⁴. Dans l'expression « l'hôtesse se mit en devoir de goûter le plaisir délicieux de pérorer »²⁵, les mots *goûter* et *délicieux* appartiennent plutôt au champ lexical de manger qu'à celui de parler. L'acte de boire est associé à la forme fixe de la parole, notamment à l'écriture : « Jacques avait sablé deux ou trois rasades sans ponctuation [...] c'est-à-dire de la bouteille au verre, du verre à la bouche »²⁶.

De même que les aliments, les objets se lient au corps indirectement. Parmi les objets, les vêtements sont présentés d'une façon aussi saccadée que le texte. Diderot ne décrit jamais toute la tenue, mais il en mentionne des parties. Ces vêtements ne remplissent guère de fonction décorative, mais servent à accentuer la présence du corps et nous informent sur le caractère des personnages. En décrivant la femme, Jacques n'énumère que des habits susceptibles de distinguer la femme de l'homme : « une femme [...] c'est un homme qui a un cotillon, une cornette »²⁷. L'habit simple symbolise l'âme honnête et attire l'attention sur les caractéristiques intérieures : « la d'Aisnon fille était à ravir sous ce vêtement simple qui, n'attirant point le regard, fixe l'attention tout entière sur la personne »²⁸.

Outre les vêtements, d'autres objets transmettent également des idées sur les personnages. Le rôle du chapeau de Jacques paraît correspondre à celui de la couronne, signe du pouvoir, de la souveraineté intellectuelle²⁹. La gourde, son compagnon constant, symbolise l'œuf cosmique, la gestation, la matrice féminine ou

²² *Ibid.*, p. 186.

²³ *Ibid.*, p. 229.

²⁴ MAIXENT, *Op. cit.*, p. 147.

²⁵ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 124.

²⁶ *Ibid.*, p. 185.

²⁷ *Ibid.*, p. 240.

²⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁹ CHEVALIER, Jean – GHEERBANT, Alain, l'article « Chapeau », in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont – Jupiter, 1989, p. 207.

s'élabore la vie manifestée³⁰. Nous avons l'impression qu'elle est le lieu de production de quelque chose de nouveau : le lieu de naissance des idées de Jacques. Or, avant de parler, Jacques interroge sa gourde très souvent. En ce qui concerne le maître, il se caractérise par sa tabatière et sa montre. Il a en effet fort besoin du tabac pour éclaircir son intelligence : « il a peu d'idées dans la tête ; s'il lui arrive de dire quelque chose de sensé, c'est de réminiscence ou d'inspiration »³¹. Le tic-tac de sa montre évoque la monotonie, l'ennui et l'habitude, c'est-à-dire les traits particuliers du maître.

Enfin, il est essentiel de prendre en considération la représentation animale dans l'imagerie de Diderot. Traitant encore les éléments indirectement liés au corps, nous mentionnerons le cheval, l'animal de grande importance dans le texte. Dans son analyse intitulée *Diderot, le discours et les choses*, Jean-Pierre Seguin recueille les noms d'animaux qui se trouvent le plus fréquemment dans six ouvrages choisis de Diderot. Le cheval est l'un des cinquante noms d'animaux qui se rencontre le plus souvent³².

Dans *Jacques*, le cheval joue un rôle important du point de vue de la structure et du rythme du texte. Dans son étude, Wim de Vos prend le cheval pour la métaphore de la narration, et démontre comment les chevaux des deux voyageurs peuvent incarner la façon de raconter de leurs maîtres³³. À côté de cette fonction métaphorique, le cheval est l'animal qui est le compagnon de l'homme et qui assure son déplacement à cette époque. Dans cette œuvre, chez tous les personnages, les mouvements majeurs sont liés au cheval.

Le cheval traverse un processus d'humanisation, son lexique se trouve teinté d'anthropomorphisme. En décrivant les particularités animalières du cheval, Diderot emploie des termes consacrés à l'homme. Pareillement à l'être humain, un cheval peut aussi fausser la vérité : « si cela n'est pas écrit là-haut » à savoir que son cheval conduit Jacques aux fourches patibulaires, « le cheval en aura *menti* »³⁴. Comme Chouillet l'indique, chez Diderot, un cheval a des jambes au lieu de pattes, le cheval de Jacques l'emmène à toutes *jambes* vers son maître³⁵. Dans l'épisode final, lors de la fuite du maître, il semble que le cheval prête ses propres jambes à son maître, « au point que la grammaire ne permet de distinguer les unes des autres : le maître de Jacques se remet prestement en selle et s'éloigne à toutes jambes »³⁶.

La présence ou l'absence du cheval peut être mise en rapport avec la condition sociale du personnage. Jacques Chouillet remarque que depuis l'époque homérique jusqu'au début du XX^e siècle, la possession du cheval correspond à l'idée

³⁰ L'article « Gourde », *Ibid.*, p. 482.

³¹ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 38.

³² SEGUIN, Jean-Pierre, *Diderot, le discours et les choses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1978, p. 60.

³³ DE VOS, Wim, « Le cheval comme métaphore de la narration dans *Jacques le fataliste* », in *Diderot Studies XXV*, Genève, Droz, 1993, p. 265.

³⁴ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 57. Nos italiques.

³⁵ CHOUILLET, Jacques, « Jacques le fataliste et son cheval », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 3, Langres, 1987, p. 66. Nos italiques.

³⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

de puissance politique³⁷. La dominance intellectuelle de Jacques se manifeste dans la possession même de son cheval. C'est lui qui dispose de cet animal tandis que le maître perd son cheval au tout début du voyage et ne le retrouve qu'à la fin. Jacques dirige son maître comme une marionnette et ce dernier perd complètement son pouvoir :

Le Maître. Quoi ? C'était un jeu ?

Jacques. Un jeu.

Le Maître. Et tu t'attendais à la rupture des courroies ?

Jacques. Je l'avais préparée.

Le Maître. Et c'était le fil d'archal que tu attachais au-dessus de ma tête pour me démener à ta fantaisie ?

Jacques. À merveille³⁸.

Jacques pourrait s'identifier au cheval de son maître, étant donné que le maître dépend de son valet ainsi que de son cheval. Toutefois, cette dépendance du maître et de Jacques semble réciproque :

... et pour vous dire tout en un mot, que c'est votre cheval, le symbole de Jacques et de tant d'autres lâches coquins comme lui, qui ont quitté les campagnes pour venir porter la livrée dans la capitale, et qui aimeraient mieux mendier leur pain dans les rues, ou mourir de faim que de retourner à l'agriculture³⁹.

Somme toute, tout ce qui est issu de la chair, du corps, de la vie joue un rôle dominant dans le texte diderotien. Nous pouvons peindre ou sculpter *le vivant*, comme par exemple le corps humain. Dans ce cas-là, ce sont les organes des sens qui sont responsables pour percevoir *le vivant*. Mais la littérature est-elle capable de représenter, comme le font la peinture, la sculpture et la musique ? Nous pouvons raconter l'histoire d'un tableau et peindre un texte ; il n'y a pas de limites exactes entre texte et image. Du point de vue des textes littéraires, c'est l'imagination qui crée *le vivant*. L'artiste ne peut pas seulement peindre ou sculpter le corps, mais il peut aussi l'écrire, voire il peut écrire avec le corps. Ainsi naît un texte qui a faim, qui bouge, qui est visible et auditif : qui est un texte vivant.

³⁷ *Ibid.*, p. 65.

³⁸ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 313.

³⁹ *Ibid.*, p. 297.

Jungle-mosaïque *Jacques le fataliste* de Diderot en tant qu'ensemble compact

Zoltán GÁRDOS

Dans mon travail je n'ai pas projeté d'analyser *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot, mais de le commenter, d'un point de vue sémantique¹. Pour commencer, il faut souligner que cette interprétation considère l'œuvre comme un ensemble compact. Mon travail tentera de démontrer que cette œuvre de Diderot doit être interprétée dans son ensemble, en prenant en considération le contexte littéraire, philosophique et historique de l'époque de sa genèse. En effet, on sait bien que Diderot « le Philosophe », comprend sous le terme « univers » un système complexe en mouvement, une combinaison infinie de causes².

Ainsi, dans un premier temps, en précisant les circonstances de la genèse de *Jacques le fataliste*, je proposerai une thèse marquant le point de départ de ma théorie sur l'œuvre. Ensuite, dans le cadre de « la vie postérieure » de *Jacques le fataliste*, tout en examinant les modèles typiques des hypothèses critiques concernant cette œuvre de Diderot, je commenterai ces opinions à l'aide d'une classification des critiques selon leurs jugements concernant le degré de cohérence de la structure de l'œuvre diderotienne. Enfin, la théorie de base sera illustrée par une démonstration comparative (la « jungle-mosaïque ») ayant pour point de départ la théorie de « l'idéologème » de Julia Kristeva.

On ne peut pas considérer *Jacques le fataliste* comme un travail à la hâte, au contraire, c'est une œuvre soigneusement construite et minutieusement composée, il ne faut pour s'en convaincre que prendre en considération les innombrables connexions référentielles qui donnent un caractère uni au texte. Et c'est justement ce motif qui fonde l'idée de base du présent travail. Ainsi j'ose proposer la théorie qu'en négligeant l'aspect d'unité susdit il est impossible de trouver un point de vue ou un critère donné selon lequel l'analyse, le commentaire ou encore la compréhension de cette œuvre diderotienne pourraient être rendus d'une façon satisfaisante. De plus, le fait que le motif d'une composition consciente se montre inévitable lors de tout traitement du texte, nous conduit à prendre ce motif pour l'élément le plus important dans ce « phénomène de *Jacques* ». Mais il reste encore un long chemin jusqu'à une juste conclusion dans le commentaire de cette œuvre : partant de cette prémisse, on peut aboutir à de nombreuses interprétations. Mon interprétation de *Jacques* se révèle une option fortement susceptible d'être confrontée, avec succès, à tout autre hypothèse critique concernant l'œuvre.

Diverses marques semblent prouver que *Jacques* devrait être considéré comme l'œuvre principale et de synthèse de Diderot, tant pour son activité de

¹ Suivant la conception de Marc Buffat : « le texte diderotien (et non les écrits de Diderot) est rigoureusement illisible – pour qui ne sait pas, justement, qu'il existe quelque chose comme le texte. Le texte est l'illisible ». Voir BUFFAT, Marc, « La coïncidence », *Communications*, n° 19, 1972, p. 18.

² Voir WALTER, Eric, *Jacques le fataliste de Diderot*, Paris, Hachette, 1975, p. 75.

philosophe que pour celle d'écrivain. Cette union de la philosophie et de la littérature témoigne de ce qu'il s'agit d'un élément fondamental : on pourrait dire que la philosophie se crée par le biais inévitable, dans ce cas, de la littérature. En d'autres termes, c'est par des techniques purement littéraires que l'auteur représente toute une vision du monde, avec un moindre recours à de longs développements philosophiques. Tout au plus, les passages « purement philosophiques » pourraient être considérés comme de simples illustrations du sujet et non comme des éléments essentiels. Diderot semble avoir tenté consciemment (et ajoutons : avec succès) de représenter son idée fondamentale sous forme d'une œuvre littéraire et d'une manière beaucoup plus abstraite que concrète. L'idée philosophique principale de Diderot se manifeste clairement déjà dans les *Entretiens sur le fils naturel* : « dans l'art, ainsi que dans la nature, tout est enchaîné »³. Pour illustrer cette idée, l'auteur a donc établi d'une part tout un réseau de différents degrés textuels, narratifs et types d'énonciation, suivi par une multitude de motifs, de genres littéraires et de niveaux de l'intrigue. D'autre part, il a mis en marche ce réseau en créant un système abondant de liens et d'éléments coréférentiels à ce réseau initial. La narration dans *Jacques* se fait par plusieurs narrateurs et de plusieurs façons. En outre on trouve un certain nombre de références et de renvois intertextuels, paratextuels, contextuels et aussi intratextuels (qu'il est parfois difficile de classer dans l'une ou l'autre des catégories de Genette). Ainsi on reconnaît dans le texte des citations de principes philosophiques, on voit même l'explicitation d'auteurs ou d'œuvres. Quant aux éléments paratextuels, de fréquentes indications sont retrouvables dans le texte concernant la méthode de l'écrivain. On peut nommer « facteur contextuel » le motif des mémoires qui n'apparaît que presque à la fin de l'action, mais qui transpose tout le texte. Englobant toute l'action du roman, ces mémoires changent le contexte. En ce qui concerne les renvois intratextuels, il suffit de mentionner un fil de l'action quelconque qui est toujours soudainement interrompu pour être repris après des éléments intercalés de longueur variable. Même cette sorte d'intermittence dans le texte rend ce dernier plus cohérent car ainsi il se produit un certain « tissu » qui doit sa force justement à ces entrelacements fréquents. Erich Köhler s'est donné la peine de compter ces changements de sujet (de fil de l'action) et aboutit à quelques cent quatre-vingts cas⁴. Cette donnée nous offre la possibilité de calculer la longueur moyenne de chaque segment d'action : on constate qu'un segment n'atteint même pas une étendue de trois pages.

Une telle dimension d'interdépendance des éléments du texte témoigne déjà de l'aspect conscient du travail de l'auteur : chaque élément du roman est composé et placé avec minutie pour gagner enfin une totalité cohérente. Et aussi, il est impossible de déclarer que cette œuvre de Diderot ne soit pas consciencieusement élaborée, en tenant compte du fait que la genèse du texte compte sept années au minimum. Or, on sait que c'est en été 1771 que l'auteur transmet pour la première

³ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le fils naturel*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 120.

⁴ KÖHLER, Erich, « Est-ce que l'on sait où l'on va ? L'unité structurale de *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot », *Philologica pragensia*, n° XIII, 1970, p. 187.

fois un manuscrit à Jacques-Henri Meister⁵. Mais on ne peut aucunement affirmer que cet événement de 1771 soit la date de l'apparition du tout premier manuscrit ou que ce manuscrit (ou le premier manuscrit) date de 1771. En outre, il est indubitable que quelques motifs de l'œuvre – qu'il ne s'agisse peut-être pas encore de manuscrits, mais de certaines techniques d'écrivain, de certains sujets déjà élaborés ou d'une vision du monde bien définissable – existent déjà avant 1771. En s'appuyant sur l'opinion de Paul Vernière et en la partageant, on peut citer que « de nombreuses références nettement antérieures à 1765 ou 1771 ont été retravaillées à plusieurs années de distance par Diderot »⁶. Par 1765, Paul Vernière comprend la date où Diderot a eu connaissance des livres VII et VIII de l'ouvrage de Laurence Sterne, intitulé *Tristram Shandy* dont le dernier tome comporte l'inspiration ou le modèle pour certaines parties de l'intrigue, notamment l'épisode initial et final. Compte tenu de ce fait, il se révèle possible d'étendre la durée de la genèse de *Jacques* à la période entre 1765 et 1778, date de publication de la première partie de *Jacques* dans *Correspondance littéraire*. Mais c'est en 1762 que Diderot connaît les premières parties du roman de Sterne qu'il apprécie particulièrement : « Je me suis enfourmé depuis quelques jours dans la lecture du plus fou, du plus sage, du plus gai de tous les livres »⁷.

Mais ce n'est pas uniquement ce livre qui a suggéré à l'auteur d'écrire son roman : on sait que Diderot s'était beaucoup inspiré de Montaigne, penseur qu'il estimait beaucoup. Or, dans l'*Encyclopédie*, Diderot vante Montaigne justement à cause de son style « vagabond » : « il lui [à Montaigne] importe fort peu d'où il parte, comment il aille, ni où il aboutisse »⁸. En effet, on peut présumer que Diderot avait eu recours à cette méthode d'écrire parce qu'il avait voulu professer son point de vue matérialiste, mais les conditions politico-historiques ne lui avaient pas permis de publier ses idées sous forme d'un essai philosophique. Ainsi on peut déclarer que Diderot, avec la création de cette œuvre, a atteint son but d'élaborer un travail à la manière fort estimée de Montaigne ; c'est-à-dire il est arrivé au sommet de son œuvre, d'autant qu'il avait toujours hésité entre sa vocation pour la littérature et pour la philosophie : « J'ai voulu être un philosophe, et la nature m'avait destiné à être poète »⁹. Certes, on pourrait énumérer plusieurs autres œuvres diderotiennes qui mériteraient le titre de l'ouvrage principal (*Neveu de Rameau*, *Rêve de D'Alembert*), mais ce qui nous fait y préférer *Jacques* (hormis, bien sûr, l'*Encyclopédie*) c'est le fait que ce dernier comporte plusieurs éléments fondamentaux figurant originellement dans des chefs-d'œuvres susmentionnés. Dans cette optique, il convient de donner à *Jacques* le titre d'« œuvre de synthèse » (ce qui renforcerait sa position au sommet de l'activité diderotienne), d'autant plus que ce travail est l'un

⁵ CHARTIER, Pierre, « Genèse et publication de *Jacques le fataliste* », in DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, coll. "Le Livre de Poche", p. 367.

⁶ L'avis de Paul Vernière cité par CHARTIER, *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 366.

⁸ DIDEROT, Denis, article « Pyrrhonienne ou sceptique philosophie », in *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers* (cédérom), Marsanne, 2000.

⁹ Citation provenant des mémoires de L.-H. Nicolay. Voir MORTIER, Roland, « Diderot au carrefour de la poésie et de la philosophie », *Revue des Sciences Humaines*, n° CXII, 1963, p. 500.

de ses derniers ouvrages. La forme en dialogue du roman est retrouvable dans de nombreux travaux antérieurs, de même que les pensées philosophiques ou les idées sur les mœurs et sur la société de Diderot. Comme on peut le constater de ce caractère particulier, il est difficile de définir le point de départ de la genèse de *Jacques* : il devrait certainement être situé avant 1758 d'où date l'opinion de Diderot sur la méthode de Montaigne. Mais, chose curieuse, il n'est pas facile non plus de définir la date finale de la période de genèse du roman : sa genèse reste sans bornes comme c'est le cas du texte-même, car on pourrait y attribuer plusieurs « événements finaux », tels que 1778 (publication de la première partie), 1780 (publication de la dernière partie), 1784 (mort de Diderot), 1786 (publication des parties retenues auparavant par l'éditeur) ou 1796 (première édition complète de *Jacques*). Pour conclure la question si *Jacques* est une œuvre sérieuse et bien composée, il suffit de mentionner que sa genèse embrassait presque quatre décennies dont sept années servaient pour le travail minutieux de composer l'ensemble élément par élément.

Si on examine la structure de *Jacques* dans le cadre d'une étude analytique, on arrive à une conclusion qui indique sa complexité et l'existence d'une forte cohésion entre chaque sous-partie du roman quelle que soit leur dimension ; indépendamment des critères de segmentation du texte ainsi que de n'importe quelles préférences imputées à une catégorisation sémantique ou pragmatique des éléments de l'intrigue. Il faut admettre que *Jacques* montre des caractéristiques propres à d'autres disciplines. Comme Francis Pruner décrit l'œuvre : « on ne peut [...] en dissocier le moindre fragment sans détruire l'enchaînement de l'ensemble »¹⁰. Il faut encore insister sur un facteur susdit : le fait qu'on accepte l'idée de cohésion structurale comme point de départ n'assure pas automatiquement l'accord des commentaires en ce qui concerne les autres éléments de l'analyse.

Datant de 1890, un ouvrage critique d'Emile Faguet, intitulé *Dix-huitième siècle* nie toute structure dans toute l'œuvre romanesque de Diderot, parce que ses travaux ne comprennent ni personnages ni idées fortes¹¹. Cette opinion survit et resurgit même au milieu du XX^e siècle, dans les travaux de Robert Loy¹² et Yvon Bélaival¹³ qui parlent bien d'une dualité dans les intentions de l'auteur (esthétique et philosophique), mais ils n'arrivent pas à les lier et à concevoir *Jacques* comme un ensemble. Loin de les déclarer fausses, je crois que ces opinions disposent d'une certaine vérité particulière dont la justesse reste incontestable si on demeure dans les cadres établis par les auteurs de ces écrits, mais en changeant de perspective, dans une approche globale, elles perdent leur pertinence.

¹⁰ PRUNER, Francis, *L'Unité secrète de Jacques le fataliste*, Paris, Lettres modernes, 1970, p. 20.

¹¹ Voir MAY, Georges, « Le maître, la chaîne et le chien », *CAIEF*, n° XIII, 1961, p. 269.

¹² LOY, J. Robert, *Diderot's determined fatalist, a critical appreciation of Jacques le fataliste*, New York, Columbia University Press, 1950, p. 71.

¹³ BÉLAVAL, Yvon, « Introduction et notes », in DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, le Club français du livre, 1953, p. 7.

Le groupe suivant des ouvrages critiques ne fait pas défaut de l'intention à une synthèse : toutes ces interprétations tentent d'éclaircir (suivant des chemins différents) l'interdépendance du contenu et de la forme. Certains critiques insistent sur la primauté de la forme sur le contenu : Roger Laufer définit *Jacques* comme « une écriture rococo dont la cohésion organique se cache sous une prolifération et une frivolité apparentes »¹⁴, alors que Jacques Smietanski pense que « Diderot voulait voir ce que devient le déterminisme dans la réalité devant lui »¹⁵. Ces deux opinions semblent être justifiables, et de toute façon, partant de la base d'une unité forme-contenu elles proposent des solutions remarquables. A part ces derniers qui soulignent l'élément littéraire de l'œuvre, il existe des ouvrages critiques insistant sur la prédominance du contenu sur la forme. Georges May tente d'indiquer l'idée de liberté comme thème principal de *Jacques*¹⁶, alors que c'est l'idéologie du fatalisme que Francis Pruner dénonce en précisant l'essentiel du contenu du roman¹⁷. Ce dernier affirme, d'une façon axiomatique, le préalable d'une structure consciemment établie¹⁸.

L'opinion de May et celle de Pruner se révèlent faiblement justifiables si on prend en considération un autre critique partant de la primauté du contenu sur la forme : Huguette Cohen propose l'hypothèse selon laquelle Diderot avait toujours cherché un moyen adéquat pour décrire ses pensées et c'est ainsi qu'il en serait arrivé au genre romanesque¹⁹. Elle affirme aussi que le fameux « grand rouleau » de *Jacques* est le texte-même du roman. Elle énumère quelques facteurs de la genèse du roman et des caractéristiques des autres œuvres diderotiennes qui semblent prouver que l'auteur tâchait de représenter ses pensées sous forme d'un roman. Pour Huguette Cohen, les pensées que Diderot décrivait dans (et sous la forme de) son roman reflètent les conditions incertaines de l'époque de la genèse de l'œuvre :

Diderot avait besoin d'écrire ce roman à ce moment de sa vie, parce que sa réflexion philosophique n'aboutissait qu'à des contradictions et à des impasses, et qu'il espérait en sortir en créant une fiction. [...] dès l'instant où on coupe les amarres de la certitude, de la théologie, de l'absolu, des idées innées, il s'agit de trouver comment d'un ordre mouvant, peut naître une nouvelle morale²⁰.

Dans cette argumentation, on découvre que le *Neveu de Rameau*, n'étant pas adéquat à son objectif, Diderot s'est décidé à écrire *Jacques*, traitant du même sujet, mais sous une autre forme. Néanmoins, sur ce point, on pourrait se poser la question de savoir pourquoi la période de la création du *Neveu de Rameau* et de celle de *Jacques* montrent une simultanéité (partielle), si on prétend que le *Neveu de Rameau* avait été rejeté et remplacé par *Jacques*, identique, en ce qui concerne le « message » ?

¹⁴ LAUFER, Roger, « La Structure et la signification du *Jacques le fataliste* », *Revue des Sciences Humaines*, n° CXII, 1963, p. 523.

¹⁵ SMIETANSKI, Jacques, *Le Réalisme dans Jacques le fataliste*, Paris, A. G. Nizet, 1965, p. 169.

¹⁶ Voir MAY, *Op. cit.*, p. 273.

¹⁷ Voir PRUNER, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ COHEN, Huguette, *La figure dialogique dans Jacques le fataliste*, Oxford, Voltaire Foundation, 1976, p. 61.

²⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

Un autre ouvrage critique aborde *Jacques le fataliste* dans le sens de l'approche de Huguette Cohen, en ce qui concerne le sens global du roman diderotien : « Les formes littéraires sont soumises aux tensions des collectivités qui les produisent. *Jacques* comme expression d'une dissonance pressentie... »²¹. Contrairement à l'opinion de Cohen qui exagère peut-être l'importance des correspondances entre la biographie de Diderot et son roman, Lecointre et Le Galliot semblent insister sur quelques formes retrouvables dans le texte, notamment les « figures du double », c'est-à-dire des variations discursives ambivalentes. Dans le présent travail j'opte pour une solution « à mi-chemin », mais disposant des prémisses de l'ouvrage de Lecointre et Le Galliot qui partent d'une notion de Julia Kristeva, celle de l'idéologème²², « lieu de recoupement entre une organisation textuelle donnée et les énoncés antérieurs ou synchroniques que cette organisation accueille dans son espace et qu'elle s'assimile »²³. Dans une approche simplificatrice l'idéologème comprend le rapport entre des éléments linguistiques du texte et un facteur socio-historique. En contradiction avec la thèse des auteurs susmentionnés (et avec l'opinion de Huguette Cohen), ce n'est pas directement la situation incertaine des mœurs et de la société qui correspond au facteur socio-historique, mais plutôt un élément plus personnel à Diderot (mais qui pourrait avoir son origine dans son contexte socio-historique). Avec Roland Mortier : « Le rêve de Diderot [...] c'eût été de réconcilier [...] la poésie et la philosophie et d'opérer, pour commencer, cette réconciliation en lui-même »²⁴. Si on considère la philosophie, la vision du monde de Diderot comme correspondant à ce facteur socio-historique, on peut affirmer que *Jacques* se révèle un ouvrage illustrant la Nature, la structure, le mécanisme du monde : « Imiter la nature signifie alors, pour le philosophe matérialiste, imiter, ou rendre visible l'ordre général des choses, la manifestation de certaines lois, l'expression de certaines fonctions »²⁵.

Dans cette multitude des positions, quelle attitude à adopter ? Pour mieux éclairer la complexité et les références du texte diderotien, je recours à une illustration trouvant ses racines dans la nature. Compte tenu des innombrables facteurs savamment combinés, ajustés ou parfois superposés, la discontinuité de l'action, les répétitions, les « figures du double », les références, les éléments anaphoriques et cataphoriques ou d'autres interdépendances dans la structure, on peut comparer *Jacques* à une mosaïque. Outre la présomption d'une technique de création adéquate à celle de *Jacques*, la mosaïque comprend la définition d'une œuvre d'art, c'est-à-dire un phénomène artificiel, non naturel. De surcroît, on sait qu'une des caractéristiques des mosaïques est de ne se montrer, dans la plupart des

²¹ LECOINTRE, Simone – LE GALLIOT, Jacques, « Pour une lecture de *Jacques le fataliste* », *Littérature*, n° 4, décembre 1971, p. 30.

²² Voir KRISTEVA, Julia, « Le texte clos », *Langages*, n° 12, décembre 1968, p. 103-125.

²³ LECOINTRE – LE GALLIOT, *Op. cit.*, p. 22.

²⁴ MORTIER, *Op. cit.*, p. 500.

²⁵ STENGER, Gerhardt, *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris, Universitas, 1994, p. 25.

cas, que dans de grandes dimensions, comme c'est le cas d'un roman mesurant quelques trois cent vingt pages. L'article « Mosaïque, en peinture » de l'*Encyclopédie*, écrit par Diderot renforce le parallélisme qui vient d'être explicité, en le définissant ainsi :

En effet, la peinture en mosaïque a pour défaut principal, celui de peu d'union et d'accord dans les teintes qui sont assujettis à un certain nombre de petits morceaux de verre colorés [...], avec l'aide de ces petits cubes peut-on faire des passages harmonieux²⁶.

En développant l'illustration, il faut faire la différence entre une mosaïque-signifiant, c'est-à-dire le texte entier et une mosaïque-signifié (l'action pure) qui comporte le corpus dépourvu des éléments autoréflexifs au texte, tels que les « conversations » entre l'auteur et le lecteur, le sujet de la technique de l'écrivain ou le facteur de l'éditeur inventé. Ainsi notre modèle constitue une mosaïque en englobant une autre. C'est-à-dire, une mosaïque à représenter, ayant pour moyen de représentation « technique » une autre mosaïque. Il reste encore à indiquer l'image représentée par la mosaïque-signifié, c'est-à-dire le sujet du roman, la vision du monde diderotienne. On utilisera l'allégorie d'une jungle car il s'agit d'un phénomène naturel montrant des entrelacements, des bourgeonnements, des liens indissociables, conformément à l'action de *Jacques*. Mais on ne parle que d'une image de la jungle, car le roman n'est qu'une illustration artistique du monde.

Ainsi, pour conclure, on peut affirmer que bien que toutes les pierres de la mosaïque ou parties de l'image peuvent avoir une couleur ou une signification propre, à condition de regarder la mosaïque d'une certaine distance, d'une perspective adéquate, on n'aperçoit qu'un ensemble compact. Et en déchiffrant cette unité sémantique on aboutira à l'image d'un monde où toutes les choses existent dans une interdépendance totale, un mouvement perpétuel et absolu.

²⁶ DIDEROT, Denis, l'article « Mosaïque, en Peinture », in *Encyclopédie*, ed. cit.

Rhétorique et architextualité chez Baudelaire

Botond BAKCSI

Dans cette étude, je voudrais analyser et interpréter deux poèmes complémentaires de Baudelaire : le sonnet *La Beauté* et le poème en prose *Le fou et la Vénus*. On peut constater déjà au cours d'une première lecture qu'au niveau de la thématique il n'y a pas de différence entre les deux textes qui reprennent le topos de la beauté incomprise (« Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris » et « Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre »). Hans Robert Jauss a attiré l'attention sur le fait que Baudelaire retourne à une forme poétique qui se base sur l'allégorie, en créant ainsi la forme moderne de la poésie de l'invisible et de l'indicible¹. On sait que Baudelaire écrit dans *Les paradis artificiels* que l'allégorie « est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »². On peut constater qu'il y a une continuité entre la conception sur l'allégorie du romantisme allemand et celle de Baudelaire. Friedrich Schlegel écrit par exemple : « toute beauté est allégorie. Le plus haut, parce qu'il est inexprimable, ne peut justement se dire que par allégorie »³. Les deux textes que je voudrais analyser présentent donc la beauté sous une forme allégorique. La question est dès lors de savoir s'il y a une différence entre ces deux poèmes du point de vue de l'*architextualité* (Genette). On sait que Baudelaire lui-même a fait des déclarations contradictoires en ce qui concerne ses poèmes en prose (*Le spleen de Paris*). Ainsi il écrit à A. Houssaye : « Je me pique qu'il y a là quelque chose de nouveau », tandis qu'il confie à J. Toubat : « En somme, c'est encore les *Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie »⁴. Est-ce qu'un poème en prose est dépourvu de toute capacité de « transport de l'esprit et des sens » ? Est-ce qu'une

¹ « Als Vehikel dieser Entwicklung der vertrauten Welt und ineins damit der Entpersönlichung des romantischen Selbstgefühls gewinnt die Allegorie durch Baudelaire eine spezifisch moderne Funktion. Es zeigt sich daran, dass dasselbe allegorische Verfahren – hier : die Personifikation von Affekten mittels einer Versinnlichung von Begriffen – vor und nach der Epochenschwelle der Dichtung der Subjektivität verschiedene poetische Funktionen trägt. War Allegorie zu Beginn der Ära christlicher Literatur das neue Medium, die im christlichen Glauben entdeckte innere Welt zu verbildlichen, sie in Landschaften der Seele und näherin als Kampf objektiver Mächte in der Seele und zugleich um die Seele sichtbar zu machen, wobei ganz allmählich als Einzelseele in die allegorische Szene trat, so dient Allegorie Baudelaires am Ende der romantischen Ära dazu, den Einklang von Innerlichkeit und Welt zu zerbrechen und gegen das autonom gewordene Subjekt die Mächte des Unterbewussten auf den Plan zu rufen. » JAUSS, Hans Robert, « Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie », in *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 181.

² BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, coll. "La Pléiade", p. 458.

³ SCHLEGEL, Friedrich, « Entretien sur la poésie », in *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, 1978, p. 318.

⁴ Cité par JOHNSON, Barbara, « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes – Pour une théorie du poème en prose », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 452.

analyse comparée peut ajouter quelque chose à notre savoir sur le genre lyrique, sur la lecture lyrique ?

Que dit-on en général à propos de la différence entre la poésie et la prose ? On pourrait distinguer deux points de vue parmi les conceptions traitant de ce problème : le premier est celui de la temporalité, le deuxième celui de la voix parlante. Selon la distinction de Jakobson la poésie est caractérisée par l'association par similarité, tandis que la prose est caractérisée par l'association par successivité. La prose, dans une interprétation générale, présente le devenir d'un sujet, tandis que la poésie présente l'état atemporel d'un sujet unitaire. Le récit se caractérise donc par l'ordre de la métonymie, par opposition à la poésie qui est régie par l'ordre de la métaphore. En analysant le poème *Spleen II*, Laurent Jenny démontre que le sujet du poème en vers n'est pas tout à fait unitaire, par contre, il est dédoublé et c'est ce dédoublement du sujet qui autorise le poème, lequel traite de la fiction du souvenir. On peut donc constater que le sujet de la poésie n'est pas unitaire, auto-identique et que la structure métaphorique repose sur la fissure produite dans la fiction. Laurent Jenny parle du « récit lyrique », en montrant au moins trois réseaux métonymiques dans le poème : ces réseaux métonymiques n'ont pas de valeur narrative, mais ils « ont pour fonction de narrativer les équivalences proposées par le poème »⁵. La temporalité du poème marque le sujet mais ne le parcourt pas, c'est-à-dire n'est pas un temps référentiel mais un temps du texte. Il y a une autre conception, celle de Barbara Johnson ; selon elle la temporalité du poème en vers est tout à fait différente de celle du poème en prose. Barbara Johnson affirme que dans le poème en prose il y a une distinction temporelle entre « maintenant » et « autrefois », donc une juxtaposition métonymique de moments et d'objets. Dans le poème en vers on trouve une fusion métaphorique du temps et des sentiments, c'est-à-dire une élimination de la temporalité. Par contre, le poème en prose met à nu le caractère arbitrairement linguistique, discontinu du transport rhétorique. L'auteur parle du « disfonctionnement de la métaphore » ou, plus précisément, d'un « déplacement radical des données du problème (de la métaphore) ». Selon la conclusion de Barbara Johnson, il n'y a pas entre les deux textes une relation dialectique qui totalise et rend compréhensible les transports rhétoriques, mais « une distance irréductible qui sépare toute parole d'elle-même »⁶.

Selon le point de vue de la voix parlante, on définit la poésie lyrique soit comme la représentation monologique d'une situation, c'est-à-dire un monologue dramatique public, soit comme un discours fictif du poète qui tourne le dos à son auditoire⁷. Selon Jonathan Culler, la figure caractéristique de la poésie lyrique est l'apostrophe (par exemple : « ô mortels ! »), qui est exempte de toute référence

⁵ JENNY, Laurent, « Le poétique et le narratif », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 440-449.

⁶ JOHNSON, *Op. cit.*, p. 450-465.

⁷ « The lyric poet normally pretends to be talking to himself or to someone else : a spirit of the nature, a Muse, a personal friend, a lover, a god, a personified abstraction, or a natural object. [...] The poet, so to speak, turns his back on his listeners. » FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 249-250.

sémantique, qui n'est pas autre chose que la figure de la voix parlante dans la poésie. La temporalité de l'apostrophe (et c'est le point d'intersection des deux types de conceptions sur l'« essence » de la poésie lyrique) implique l'autoréflexivité de toute poésie lyrique, l'immédiateté détemporalisée du discours et de l'écriture⁸. Selon d'autres conceptions, la poésie lyrique comme genre est une stratégie ou convention préexistante de lecture qui a le rôle de créer et de stabiliser la signification des poèmes, elle fonctionne donc comme un *architexte*.

Essayons maintenant de donner une analyse détaillée des deux poèmes pour voir s'il y a une différence entre eux au niveau des figures rhétoriques et de la conception de la beauté. Le sonnet *La Beauté* commence par une comparaison complexe : « Je suis belle comme un rêve de pierre ». L'image du rêve est assez obscure, elle peut signifier un état idéal où l'imagination fonctionne tout librement, mais elle peut aussi signifier quelque chose d'immobile, comme, par exemple, la mort de l'imagination. La métaphore du rêve de pierre justifie cette dernière interprétation et elle est en opposition avec l'apostrophe insérée « ô mortels ! ». Le lecteur se rend compte dès le premier vers que c'est la beauté qui parle dans ce poème, il s'agit donc d'une fiction ou plutôt de la figure de la *prosopopée* qui donne visage à la beauté. La métaphore du « sein » exprime ici l'« essence » de la beauté et l'état d'inspiration poétique. Mais cet état n'est pas un état maternel, il est plutôt cruel, quelque chose de douloureux, quelque chose pour laquelle le poète doit souffrir. Cette idée est exprimée par la proposition insérée « où chacun s'est meurtri tour à tour », qui révèle que la beauté est individuelle, que le poète doit rencontrer la beauté personnellement. L'inspiration du poète ou la création poétique est exprimée par un *zeugme* (« un amour éternel et muet »), qui est développée par une comparaison (« ainsi que la matière »). Il y a quelque chose d'effrayant dans cette image qui rapproche l'inspiration de l'impersonnalité de la matière, parce qu'on se rend compte que, bien qu'elle soit éternelle, la création poétique ou la quête de la beauté et de la vérité est tout à fait inutile, en pure perte : on ne peut pas comprendre la parole de la beauté. On peut dire qu'il s'agit ici d'une fissure dans la compréhension de la fiction parce que c'est la beauté qui parle dans la poésie, mais elle affirme que nous ne pouvons pas la comprendre.

Ce doute est intensifié dans la deuxième strophe par la comparaison avec le « sphinx incompris », comparaison qui explicite la coupure entre la voix parlante et son auditoire. Le deuxième vers du second quatrain est lui aussi énigmatique, une sorte d'*épexégèse* (surexplication) de la blancheur : « J'unis un cœur de neige à la

⁸ « Apostrophe resists narrative because its *now* is not a monument in a temporal sequence but a *now* of discourse, of writing. This temporality of writing is scarcely understood, difficult to think, but it seems to be that toward which the lyric strives. Proverbial definition calls the lyric a monument to immediacy, which presumably means a detemporalized immediacy, an immediacy of fiction, or in Keats's phrase from 'To J. R.', 'one eternal pant'. This is, of course, the condition which Keats describes in 'Ode on a Grecian Urn': a fictional time in which nothing happens but which is the essence of happening. » CULLER, Jonathan, « Apostrophe », in *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction* (1981), London – New York, Routledge, 2002, p. 168. Voir aussi CULLER, Jonathan, « Reading Lyric », *Yale French Studies*, n° 69, 1985, p. 98-106.

blancheur des cygnes ». La métaphore « cœur de neige » nous rappelle l'innocence, mais qu'est-ce que la blancheur des cygnes peut ajouter à la blancheur de la neige ? Je crois qu'il ne s'agit pas simplement d'une opposition entre l'intérieur (le cœur) et l'extérieur (la couleur du cygne). On sait que le cygne est un topos traditionnel de la poésie, du poète. Ainsi la blancheur n'a pas une signification morale mais plutôt spirituelle : le poète doit rendre son esprit tout vide (table rase) afin d'apercevoir la beauté. La beauté est quelque chose d'immobile (« je hais le mouvement qui déplace les lignes »), quelque chose d'atemporel. Cette immobilité est pourtant exprimée par un parallélisme (« et jamais je ne pleure et jamais je ne ris »). La construction de cette phrase se base sur une polysyndète (la répétition de la conjonction *et*). Dans cette phrase il y a aussi une anastrophe (la place du *jamais* est inversée). L'immobilité est exprimée aussi par un oxymoron (entre *pleurer* et *rire*).

Le premier tercet traite du travail poétique qui est désigné comme une « étude austère ». La métaphore d'usage selon laquelle les poètes « consomment leurs jours » fait allusion à l'opposition entre la beauté éternelle et l'homme mortel. La parenthèse rappelle « les grandes attitudes » de la beauté qui est pareil à l'immobilité des monuments. Les monuments sont en général les signes des événements qu'on ne veut pas oublier. Ainsi les monuments veulent suspendre le temps, en rendant éternel un événement. D'où la question suivante : la création poétique est-elle pareille à la construction des monuments ? Se veut-elle semblable au sphinx ?

La dernière strophe est l'explication de ce problème : elle commence par la conjonction *car*. La métaphore « dociles amants » (pour les poètes) est une allusion à l'état d'âme enthousiaste, extasié (et un peu aveuglé) des amants. Les yeux de la beauté sont de purs miroirs : cette métaphore révèle que la beauté n'est pas quelque chose d'extérieur mais une relation entre le créateur et la création. Ces « purs miroirs » ne sont pas tout à fait purs, car ils rendent les choses plus belles : ils sont plutôt des miroirs courbes. Aussi le poète n'a-t-il pas la possibilité de connaître la beauté ou de se connaître (ici c'est la même chose) parce que le miroir rend euphémique. À ce moment se clôt la rupture de la fiction, car on ne sait pas exactement si les yeux sont ceux de la Beauté ou ceux du poète qui se regarde dans le miroir. On peut conclure que l'union de la création et de la beauté est devenue possible par et dans une métaphore, dans l'image complexe du miroir. Mais le doute persiste : on ne peut pas être sûr que l'union métaphorique se produit vraiment. On a vu que le miroir est un miroir courbe qui crée une double fiction (la profondeur de l'image est elle-même une fiction, de plus, il s'agit ici de l'effet de défiguration causé par la courbure) et, ce qui est accentué tout au long du poème, on ne peut jamais connaître l'envers du miroir. Le miroir produit plutôt l'illusion de « se voir », qu'on a l'habitude de confondre avec l'immédiateté de « se connaître soi-même ».

À ce moment-là on peut passer à l'analyse du poème en prose *Le fou et la Vénus*. On se rend compte facilement qu'il s'agit ici de la narrativisation et de la dramatisation du topos de la beauté incomprise, de l'état « exilé » du poète, de l'artiste. Le poème débute par la description d'un parc, mais cette description est fortement poétique. L'exclamation « Quelle admirable journée ! » est une phrase

elliptique qui exprime une relation affective entre le narrateur et le parc, l'atmosphère de cette journée. On peut rencontrer dans cette description plusieurs anthropomorphismes : le parc « se pâme », « l'œil du soleil », « l'extase des choses ». Il y a aussi des comparaisons : le parc se pâme « comme la jeunesse sous la domination de l'Amour », les eaux sont « comme endormies ». Le caractère magnifique de cette journée est exprimé par un oxymoron : la nature est « une orgie silencieuse », en opposition avec les fêtes humaines. On trouve aussi des métonymies : « une lumière fait étinceler les objets ». Il y a un effet accentué de synesthésie : la chaleur rend visibles les parfums, donc tous les sens sont ici évoqués. De plus, dans ce poème est évoqué l'univers des *Correspondances*, avec toute sa perspective transcendante : les fleurs rivalisent avec l'azur du ciel, les parfums arrivent jusqu'aux astres. On pourrait nommer ce cas d'intertextualité la « réminiscence » d'un autre texte.

Après cette description il y a une rupture dans le texte : la deuxième partie commence par l'adverbe *cependant*. Dans cette phrase apparaît le narrateur : « j'ai aperçu un être affligé ». Il y a ici un oxymoron qui oppose le fou avec la jouissance de la nature présentée dans la première partie. Le fou est lui-même un personnage contradictoire. Son caractère est représenté à l'aide des oxymorons : il est un bouffon volontaire chargé de faire rire les rois. Le fou n'est donc pas un sujet unitaire, il est en contradiction avec lui-même. Il est placé devant « une colossale Vénus », c'est-à-dire devant un grand monument : voilà la situation de base qui est une allusion directe au poème en vers *La Beauté*. On retrouve aussi l'opposition entre l'immortalité de la Déesse et la mortalité du fou, ainsi que l'image des yeux. En opposition avec le poème en vers, ce sont ici les yeux du fou qui parlent (il s'agit d'une synecdoque du type *pars pro toto*). Les rôles sont donc inversés, le fou se plaint qu'il est le plus imparfait des êtres et demande pitié à l'immortelle Déesse, parce que lui aussi est fait pour comprendre la beauté. Mais le dialogue ne se réalise pas car « l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre ». Cette image des yeux de marbre est très intéressante : on ne sait pas exactement si c'est une métaphore (notamment la métaphore de la mort) ou non, puisqu'il est normal qu'une statue de marbre ait des yeux de marbre. Cela désigne ici la négation, l'autre du transport rhétorique.

On a pu constater qu'au niveau de la tropologie il n'y a pas de rupture entre les deux poèmes, c'est-à-dire qu'un raisonnement qui distingue les genres littéraires à l'aide des figures rhétoriques ne peut pas être justifié dans ce contexte. On a vu aussi qu'il est possible de lire le poème en prose *Le fou et la Vénus* comme l'*infratexte* du poème intitulé *La Beauté*. La question est de savoir si l'on peut comprendre *La Beauté* sans connaître son *infratexte*, et vice versa. S'il suffit pour la compréhension du poème en vers d'identifier la voix parlante à la figure allégorique de la beauté, et pour la compréhension du poème en prose d'identifier le fou au poète, à l'état de création. Je crois que la lecture des deux poèmes ne doit pas se limiter à ces identifications qui impliqueraient une sorte de parallélisme dans leur interprétation. On peut affirmer que la relation entre ces deux poèmes n'a pas pour

résultat une totalité idéale de signification, de même que leur lecture comparée ne mène pas, elle non plus, à la découverte (ou à la reconstitution) d'une unité sémiotique originelle ou d'une sorte d'*architexte* qui transcenderait la linéarité de la lecture⁹. Le rapport entre les deux textes est plus subtil et pourrait être décrit plutôt à l'aide de la notion de manienne de la « figuration de l'allégorisation ». Selon la conception de Paul de Man : « La présence de l'allégorie correspond toujours au dévoilement d'une destinée authentiquement temporelle. [...] Il est nécessaire que le signe allégorique en réfère à un autre signe qui le précède »¹⁰. C'est de ce point de vue que les deux textes entrent dans un jeu sémiotique infini qui permet la circulation des sens et des interprétations qui ne font que réécrire incessamment les notions génériques¹¹.

Lors de la lecture de *La Beauté*, on pourrait avoir l'impression que la poésie lyrique se base sur l'unité, sur l'indivision du sujet, de la voix parlante. Mais au niveau thématique, on a vu déjà que la figure du miroir présenterait l'illusion de se connaître soi-même, c'est-à-dire l'impossibilité de l'autoréflexivité. Or, dans *La Beauté* la simultanéité de la parole et de l'ouïe (ce que Derrida appelle l'opération du « s'entendre-parler »¹²) n'est qu'une fiction. Par contre, on y est témoin du dédoublement de la voix parlante : le *je* se réfère à la voix, à l'immédiateté de l'énonciation (« Je suis belle », « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris », etc.) ; le *me* par contre, renvoie davantage à la temporalité, à l'état médiatique de la

⁹ C'est Michael Riffaterre qui conçoit la lecture lyrique comme la poursuite des *hypogrammes*, comme la pratique qui mène à la déduction d'une matrice fondamentale s'opposant à l'usage quotidien du langage : « Significance is, rather, the reader's praxis of the transformation, a realization that it is akin to playing, to acting out the liturgy of a ritual – the experience of a circuitous sequence, a way of speaking that keeps revolving around a key word or matrix reduced to a marker. It is a hierarchy of representations imposed upon the reader despite his personal preferences, by the greater or lesser expansion of the matrix's components, an orientation imposed upon despite his linguistic habits, a bouncing from reference to reference that keeps on pushing the meaning over to a text not present in the linearity ». RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 12.

¹⁰ De MAN, Paul, « The Rhetoric of Temporality », in *Blindness and Insight*, trad. Ross Chambers, 2^e éd., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 206. Cité par GASARIAN, Gérard, « La figure du poète hystérique – ou l'allégorie chez Baudelaire », *Poétique*, n° 86, avril 1991, p. 186.

¹¹ C'est pour cela que Paul de Man a pu écrire : « Ce que nous appelons poésie lyrique, l'instance de la voix représentée, énonce les caractéristiques rhétoriques et thématiques qui en font le paradigme d'une relation complémentaire entre grammaire, trope et thème. [...] La poésie lyrique n'est pas un genre, mais un nom parmi plusieurs pour désigner le mouvement défensif de la compréhension, la possibilité d'une herméneutique future. De ce point de vue, il n'y a pas de différence significative entre un terme générique et un autre : tous ont la même fonction apparemment intentionnelle et temporelle ». Dans l'étude citée, Paul de Man interprète deux poésies de Baudelaire, et conclut par affirmer que la lecture est toujours une métaphore, donc qu'on ne peut pas échapper à cette *circulus vitiosus* qu'est la figurativité de la langue : « La puissance qui nous mène d'un texte à l'autre n'est pas simplement une puissance de déplacement (conçue comme souvenir, intériorisation ou tout autre transport), mais la violence nue et aveugle que Nietzsche, préoccupé de la même énigme, domestiqua en l'appelant, métaphoriquement, une armée des tropes ». Dans cette dernière phrase on trouve une allusion à l'œuvre célèbre de Friedrich Nietzsche : *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* (« Qu'est-ce donc que la vérité ? Une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, etc. »). De MAN, Paul, « Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique », *Poétique*, n° 62, avril 1985, p. 144-145.

¹² Voir DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, 2^e éd., Paris, PUF, 1972, p. 87-90.

description (« mon sein », « mes grandes attitudes », etc.). Or, cette rupture a un rôle très important dans la compréhension du discours lyrique en tant que celui-ci examine la genèse et la formation de la voix parlante, du sujet comme langue. Les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Török ont attiré l'attention sur ce fait : « Condition *sine qua non* du rapport à soi, l'hiatus qui sépare le "je" d'avec le "me" échappe donc nécessairement à la thématization réflexive »¹³.

Les points les plus explicites où les deux poèmes se rencontrent, sont les images des yeux qui sont situées aux positions éminentes, c'est-à-dire à la toute fin des deux textes : dans *La Beauté* on peut lire « mes larges yeux aux clartés éternelles », tandis que dans *Le fou et la Vénus* on lit « ses yeux de marbre »¹⁴. On voit que l'hiatus qui sépare le *je* et le *me* se reproduit, dans le rapport entre les deux poèmes, sous la forme d'une opposition entre *mes* et *ses* : les deux sortes de descriptions et de médiations se séparent seulement au cours d'une lecture comparée. Le syntagme « mes yeux » signale que le rapport à soi n'est qu'une fascination qui se perd comme un écho dans l'infini, tandis que celui de « ses yeux » révèle que la phénoménalité est interrompue par la proximité de la matérialité. Et c'est seulement une lecture comparée des deux textes qui peut thématizer la métamorphose permanente du discours de l'autoréflexivité conçue comme acte de langage, c'est-à-dire thématizer la transformation, la traduction.

L'allégorie est donc une permanente transformation qui empêche le sujet de se stabiliser ; de plus, elle ne permet pas à la relation (et à l'interprétation) des deux poèmes de s'ancrer dans une formule morte, pétrifiée. Gérard Gasarian écrit que chez Baudelaire l'allégorie apparaît souvent comme la figure du poète hystérique, et que l'hystérie est aussi une maladie de lecture : « elle survient au moment où le lecteur se méprend, dans une double méprise qui trouble le sens de son identité »¹⁵. On a vu que les deux poèmes se terminaient par une ambiguïté en ce qui concerne les figures de rhétorique : c'est le cas de l'indécision relative au statut de la figuration dans sa relation avec les termes génériques. Nous sommes arrivés donc à un point « hystérique » de la lecture où la différence entre le degré zéro et le sens figuré, entre le poème en prose et le poème en vers n'est plus évidente. La *relation* entre ces deux poèmes est *lyrique* : elle *traduit* plus précisément la rupture, l'hiatus entre le *je* et le *me* que les interprétations chargées de concepts génériques qui accentuent plutôt la différence entre les deux poèmes. Mais il faut insister sur la notion de traduction, car il n'y a pas de traduction qui soit reproduction « exacte » de l'autre texte : cela veut dire que toute traduction se base sur l'économie de la perte, et que la métamorphose permanente des sens est le corollaire nécessaire de toute traduction. La précision de la traduction (et de la lecture) n'est pas une « spécification » dans le sens que lui donnent les notions de *species* ou de *genus* (et des notions *architextuelles* « exactes »), mais plutôt la thématization permanente de l'hiatus, de la perte qui est sa condition *sine qua non*.

¹³ ABRAHAM, Nicolas – TÖRÖK, Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 209.

¹⁴ Mes italiques.

¹⁵ GASARIAN, *Op. cit.*, p. 177-178.

Les projections de l'auteur dans *Le Spleen de Paris*

Tímea Csányi

Le présent travail tente d'analyser les différentes projections de Charles Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* et essaie de démontrer que l'auteur, hormis sa présence explicite sous un « je », se projette simultanément dans d'autres personnages du recueil. Nous ne nous proposons pas d'examiner toutes les projections effectives ; nous n'avons choisi que les personnages qui expriment à notre avis le plus clairement les « incarnations » du poète. Notre hypothèse s'appuie fondamentalement sur les recherches de Serge Doubrovsky dans le domaine de l'autofiction. Ce mot-valise, qui se répand surtout dans les années 1980, a été adopté par la critique littéraire comme synonyme de fiction intime et suscite de vives querelles même de nos jours. L'autofiction doit ses origines aux définitions de *pacte romanesque* et de *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune qui distingue l'autobiographie du roman à partir du critère d'identité ou de non-identité du nom de l'auteur et du personnage principal. Cette définition l'amène cependant à repérer des cases aveugles :

Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche¹.

Avec son roman intitulé *Fils*², Doubrovsky contredit cette affirmation par le fait qu'il publie son livre sous l'étiquette d'un roman tout en revêtant d'une même identité non seulement l'auteur et le personnage principal, mais aussi le narrateur. Il s'agit donc d'une sorte d'autobiographie dont le contenu narratif est authentiquement fictionnel, ce qui nous amène à la définition suivante de l'autofiction : c'est un roman, c'est-à-dire une œuvre fictive, où l'auteur, le narrateur et le protagoniste ne font qu'un.

L'on peut à juste titre poser une question à savoir : quel est le rapport entre l'autofiction, comme type de roman autobiographique, et un recueil de poèmes, même s'il est écrit en prose ? Si un roman peut être autofictionnel, rien ne nous empêche de supposer qu'un récit ou une nouvelle puisse l'être également. Or, dans *Le Spleen de Paris*, nous avons des récits et des nouvelles fictifs, que l'auteur nomme petits poèmes en prose : ils manifestent une équivalence supposée entre Baudelaire, le narrateur et les protagonistes de certaines pièces, et sont donc, en somme, des autofictions. Le pluriel utilisé pour les protagonistes n'est pas un hasard. Plusieurs textes mettent en scène plusieurs protagonistes en même temps, mais la multiplicité de ces personnages ne nous empêchera pas de les identifier tous avec

¹ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 31.

² DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Baudelaire et les considérer comme des projections de l'auteur. Selon la définition que l'on en donne en psychologie, la projection est « un mécanisme psychique par lequel le sujet expulse de soi et localise dans d'autres personnes, ou choses, des sentiments, des désirs qu'il méconnaît ou qu'il refuse en lui »³. On peut affirmer dès lors que la projection de Baudelaire en un personnage quelconque n'est autre chose qu'une autofiction. Cependant, Baudelaire ne méconnaît pas et ne refuse pas toujours ses désirs et ses sentiments. Souvent, il les assume pleinement et consciemment. Bien entendu, dans certains cas la projection est pour lui aussi un mécanisme de défense, mais dans d'autres, elle lui offre un moyen de suivre ses dispositions, de réaliser ses aspirations.

Revenons pour un instant à la question du genre pour insister sur l'importance de l'un des caractères fondamentaux de l'autofiction, à savoir sa qualité de fiction, avec toutes ses ambiguïtés, qui a un rapport essentiel avec la question de la vérité. Selon les critères classiques, quand on parle de fiction, on est loin de « la vérité, qui a partie liée avec la réalité, par opposition, bien sûr, à la fiction »⁴. Même si les pièces du *Spleen de Paris* surabondent en références biographiques, elles restent des histoires qui n'ont jamais eu lieu dans la réalité, et « dont le seul lieu réel est le discours où elles se déploient »⁵. Cependant, l'adéquation qu'on suppose entre Baudelaire comme personne bien réelle et ses projections implique non pas le caractère réel des pièces, mais celui des projections. Et qui dit caractère réel des projections doit dire sur-le-champ caractère véridique, malgré l'absence de témoins et d'éventuels contradicteurs. Mais quelle intention du poète se cache derrière ces projections ? Ne pouvant pas s'adapter suffisamment à sa vie réelle, il cherche à en créer une autre, des autres, en se donnant l'illusion de n'avoir rien – ou du moins pas trop – gâché dans le passé. D'autres vies où il sera en mesure de trouver une solution à ses conflits, à ses problèmes qui se montrent insurmontables dans la réalité, ou inversement, à se débarrasser de ceux-ci. Par ailleurs, il est dans la nature même de l'autofiction de laisser son auteur inventer sa vie, ou dans notre cas ses vies à partir d'une fictivité, grâce aux projections qui « [l'ont] aidé à vivre, à sentir qu'[il est] et ce qu'[il est] »⁶. C'est en entrant dans ces vies qu'il cherche à se saisir, à se ressaisir interminablement. En examinant ces projections nous allons « trouver l'homme dans l'œuvre »⁷ qui réfléchit sur sa propre vie, qui « psychologise »⁸ sur lui-même : Charles Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*.

La première projection analysée est celle de l'auteur en solitaire. Le choix d'un tel personnage n'est pas trop étonnant de la part de l'auteur, étant donné que

³ JAMMET, Philippe – REYNAUD, Michel, – CONSOLI, Silla, *Psychologie médicale*, Paris, Masson, 1989, p. 84.

⁴ DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographie : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 339.

⁷ BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. II, p. 253.

⁸ *Ibid.*

ses relations familiales, amoureuses et amicales se sont déjà singulièrement raréfiées à cette période de sa vie. La raison principale en est que toutes ses relations ont pris la forme d'une lutte continuelle pour l'affirmation ou la préservation de son identité. On pense automatiquement au dernier Rousseau des *Rêveries du promeneur solitaire* dont Baudelaire semble s'inspirer dans *La Solitude*. Mais le sentiment de la solitude diffère radicalement dans les deux cas. La réclusion de l'auteur des *Rêveries* dans sa solitude amène son moi social à s'éloigner de ses vicissitudes en se retirant dans une plénitude intime, fortement colorée par le caractère paranoïaque. Cette solitude, Rousseau l'a vécue comme un dernier refuge ; pour le poète de la XXIII^e pièce comme pour Baudelaire lui-même, il s'agit d'un choix délibéré. Il l'a revendiquée hautement « pour faire honte à tous ceux qui courent s'oublier dans la foule »⁹. Ce ne sont pas les hommes qui lui sont devenus étrangers, comme dans le cas de Rousseau, mais c'est lui-même qui s'affirme comme *Etranger*. Cependant l'élection de la solitude n'est que le revers d'une immersion dans la masse urbaine. Il est vrai qu'un contraste se manifeste entre ce poème et celui des *Foules*, mais peut-être uniquement en apparence. C'est aussi bien la capacité de gérer sa solitude qui fait qu'il ne s'affirme jamais autant que dans l'ivresse d'une expansion vers autrui :

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait non plus être seul dans une foule affairée¹⁰.

Certes, l'auteur avoue qu'il se complaît à une espèce d'osmose avec le plus grand nombre. Cependant, cette complaisance n'est jamais assez pure pour n'être pas avantageusement compensée par un mouvement inverse d'écart ou de retrait, empêchant l'identification avec la foule. Il est un flâneur qui observe, qui analyse les individus composant la foule tout en restant caché pendant ses actes ; caché derrière le masque des observés. Force est de souligner qu'ici, nous ne parlons pas de projections, ce ne sont que des costumes consciemment choisis. Il utilise le travestissement comme un moyen de voir du plus près possible les événements et les gens de la rue. Après avoir enlevé ses masques et après s'être replongé dans sa solitude, ce travesti peut se griser d'une extériorité urbaine qui lui fournit à profusion modèles et matériaux. La projection de Baudelaire en solitaire révèle donc deux tendances simultanées. C'est d'abord un solitaire qui, au milieu de la foule, s'approprie les êtres, les prive de leur visage et de leur individualité pour les modeler selon sa volonté, mais qui n'entre jamais en contact réel avec eux. « Il peut être à sa guise lui-même et autrui »¹¹, il peut prendre autant de masques qu'il veut, sa relation reste chaste avec la foule. Il subit donc sans cesse la double attraction du désir de se répandre, de se perdre, de se prostituer en quelque sorte, et du désir inverse de se contracter infiniment dans l'unité du moi. Il prône simultanément « la

⁹ BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. I, p. 314.

¹⁰ *Ibid.*, p. 700.

¹¹ *Ibid.*, p. 291.

vaporisation » et « la centralisation du Moi », parce que « tout est là »¹². Au fond, ces deux tendances ne sont qu'une à notre avis, ou, au moins, elles ne sont pas contradictoires ; elles se supposent même réciproquement. La projection en solitaire n'est pas le contraire d'une projection en un homme des foules. Il s'agit d'une seule projection, à deux facettes différentes.

Nous trouvons un autre type de projection dans le recueil, celle de l'auteur en enfant dans les *Vocations*, où elle se manifeste explicitement et sous une forme quadruple. Nous y sommes témoins d'une discussion entre quatre enfants qui incarnent tous simultanément Baudelaire. Le premier garçon est attiré par l'éclat du théâtre et a envie d'appartenir à ce monde – comme le jeune Baudelaire qui « dans [s]es rêves d'enfant, [...] voulai[t] être [...] comédien »¹³. Cet enfant – qui peut encore embrasser réellement cette carrière – incarne alors à notre avis l'auteur par la même aspiration lui permettant de ranimer ce rêve d'enfance, mais cette fois avec la possibilité de l'accomplir au moins sur le plan de la fiction. Nous pouvons également considérer le deuxième enfant – qui voit Dieu sur un « petit nuage isolé » – comme une projection de l'auteur qui poursuit lui-même dès son enfance des « conversations avec Dieu »¹⁴ – conversations qui demeurent, bien entendu, le plus souvent unilatérales. Il cherche un complice, un ami, un confident qui manque toujours. Cependant, il serait erroné d'y voir une preuve de la foi de Baudelaire. Ce garçon est seul à voir Dieu et même s'il est convaincu de l'existence de cet Être suprême, les trois autres enfants, donc les trois autres projections du poète, le nient. Certes, Baudelaire aimerait croire en Dieu, mais comme il ressort de plusieurs passages de *Mon Cœur mis à nu* et de *Fusées*, il n'y arrive point. La troisième projection est un enfant qui doit son initiation sexuelle à sa bonne. L'image de la bonne nous renvoie sans doute à une certaine Mariette que Baudelaire a mentionnée toujours affectueusement dans ses écrits. Il est important de noter qu'en unissant ces trois dernières projections en une seule, nous voyons le désir difficilement réalisable d'une vie harmonieuse – être un artiste reconnu, avoir une certitude métaphysique et une vie sexuelle équilibrée – pour combler les manques dont Baudelaire souffre depuis les décennies. Ainsi, nous voyons tout d'abord trois instants de bonheur des trois enfants, trois désirs du jeune Baudelaire devenus trois nostalgies du vieux, qui se raniment grâce aux projections. A ces trois instants de bonheur succède l'expérience du quatrième enfant sans théâtre, sans bonne, sans Dieu, dont le désir est de s'enfuir avec les bohémiens. C'est la figure du bohémien qui devient l'emblème de l'état de dénuement absolu et de la volonté de vivre uniquement par et pour l'art. En fin de compte, c'est Baudelaire qui, attiré par la liberté de ce mode de vie « sans foi ni loi », se projette en bohémien par l'intermédiaire du personnage de l'enfant ; cependant, ce désir et avec cela la projection en bohémien, restent irréalisés. Ce qui nous intéresse davantage est que la projection en enfant est pourtant accomplie.

¹² *Ibid.*, p. 676.

¹³ *Ibid.*, p. 702.

¹⁴ *Ibid.*, p. 706.

La projection sans doute la plus complexe dans *Le Spleen de Paris* est la projection en bouffon dans les poèmes VII, XIV et XXVII. Dans son étude intitulée *Sur quelques répondants allégoriques du poète*¹⁵, Jean Starobinski explique que depuis le romantisme, le bouffon, le saltimbanque et le clown sont des images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont données d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, donc d'une autofiction, où l'image dessinée du bouffon est beaucoup plus qu'une simple caricature douloureuse ou sarcastique. Le jeu parfois ironique a valeur d'une « épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste »¹⁶. Pour la première fois dans le recueil, nous avons devant nous une projection dont l'auteur ne se sert pas pour satisfaire ses désirs ou résoudre ses problèmes, mais où il essaie de se libérer de ses angoisses, de ses frustrations, de ses peurs, donc de tout ce dont il souffre. La projection dans ces cas est donc un mécanisme de défense pour préserver son moi réel, en un mot : de l'autodéfense. Nous assistons à une véritable évolution dans la mise en scène de cette figure dans les pièces successives du recueil ; l'ordre des poèmes en prose dans *Le Spleen de Paris* n'est pas le fait d'un simple hasard. Le personnage du bouffon traverse l'étape de la frustration dans *Le Fou et la Vénus*, celle de l'humiliation et de la vieillesse dans *Le Vieux Saltimbanque*, et enfin celle de la mort dans *Une mort héroïque*. Dans *Le Fou et la Vénus* le poète-flâneur découvre un petit parc épargné par les travaux d'urbanisation en cours dans la capitale, une sorte de paradis perdu de la jeunesse, avec le spectacle figé d'un « être affligé [...] aux pieds d'une colossale Vénus ». Mais ce « fou », au lieu de contempler « l'extase universelle des choses », adore – en vain – « l'immortelle Beauté » qui « regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux marbre » et qui semble se détourner sans cesse de lui, lui échapper malgré tous ses efforts. Le malheur du bouffon réside donc dans l'impossibilité de son ascension, et c'est ce qui le rend triste, affligé. Le couple du bouffon et de la figure féminine évoque également le couple de Baudelaire et de sa mère, « chacun d'eux étant la victime de l'autre »¹⁷. Fils éternel, surveillé, protégé, humilié, qui « lève les yeux pleins larmes » vers sa mère – affectueuse, cruelle et froide – en lui reprochant de le juger indigne de son amour. Ainsi, nous voyons simultanément dans ce poème le drame de l'enfant privé de la relation intime avec sa mère, et celui de l'artiste qui tente désespérément d'accéder à « l'immortelle Beauté ». Deux frustrations, deux obsessions baudelairiennes majeures. L'étape suivante est décrite dans *Le Vieux Saltimbanque*. Jean Starobinski note¹⁸ à ce propos que le bouffon se montre le plus souvent dans le costume du saltimbanque surtout à partir de 1840. Baudelaire a donc repris un personnage assez répandu à son époque.

¹⁵ STAROBINSKI, Jean, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, avril-juin 1967, p. 402-412.

¹⁶ STAROBINSKI, Jean, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, dernière de couverture.

¹⁷ MACCHIA, Giovanni, « Je suis un esprit à projets », in *Baudelaire*, Milan, Garzanti, 1986, p. 122-136.

¹⁸ STAROBINSKI, Jean, « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, n° 387-388, 1966, p. 275.

Un personnage misérable, « voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme » qui devient le « porte-parole de la conscience tragique que l'artiste prend de lui-même »¹⁹. Même solitude face à « l'orgie », même histrionisme ridicule, même regard : le saltimbanque est le bouffon du *Fou et la Vénus* arrivé à l'âge mûr. Il incarne le sort qui sera peut-être réservé au poète dans un avenir – proche (?) – : « l'image du vieil homme de lettres ». Dans son commentaire, René Galand montre que la fête qui ouvre la pièce ressemble à une orgie rituelle célébrant la régénération des forces vitales, où les comédiens, les faiseurs de tours, les danseuses, les « Hercules », les saltimbanques « apparaissent comme les servants d'un culte dont ils accomplissent les rites »²⁰. Là aussi, comme dans la plupart des rites, pour pouvoir construire l'Avenir et pour oublier le Passé – « le mauvais temps de l'année » – on a besoin d'un sacrifice, et la victime immolée ne sera autre, dans le cas présent, que le saltimbanque. Le saltimbanque, qui « fut le brillant amuseur » dans le passé, devient « muet et immobile », inutile pour la foule ivre et joyeuse. La dernière étape que nous analysons est celle présentée dans *Une mort héroïque*. Le narrateur, qui est la première projection de Baudelaire, assiste au génial *one man show* du bouffon Fancioulle (deuxième projection) et observe les relations au sein du public en même temps : la relation entre le Prince (troisième projection) et le bouffon, entre le Prince et le public, et enfin entre Fancioulle et le public. Dans ce texte, nous assistons donc à une triple projection de Baudelaire. Dans Fancioulle il se reconnaît en tant qu'artiste qui a atteint le sommet de l'Art, qui arrive à dominer parfaitement le « public, si blasé et frivole qu'il pût être », s'appropriant ainsi la toute-puissance du Prince. Pourtant, son règne souverain, et avec cela celui de l'Art, ne peuvent être qu'illusoirs : le bouffon, le révolté doit tomber « mort sur les planches », avant même de pouvoir accomplir sa mission, c'est-à-dire terminer son spectacle. Ici aussi, l'on devine la présence de l'auteur, d'une part à travers l'incarnation de sa propre peur de ne pas pouvoir parachever son œuvre, et d'autre part en nous rappelant la condamnation « à mort »²¹ des *Fleurs du Mal* le 20 août de 1857. En écrivant ses poèmes en vers, Baudelaire voulait changer, réformer, renouveler la poésie traditionnelle ; il a « conspiré » contre celle-ci et aux yeux du Pouvoir, il devait être puni.

Nous avons donc vu que la personnalité de Baudelaire se manifeste implicitement dans plusieurs personnages du *Spleen de Paris*, ce qui suppose une projection de l'auteur sur ces personnages. Nous avons aussi identifié des projections orientées en deux, en trois ou en quatre directions différentes. L'on peut remarquer également que les différentes projections s'entrecroisent, communiquent entre elles, formant un véritable réseau²² – comme les artères du corps – tout au long

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ GALAND, René, *Baudelaire, poétique et poésie*, Paris, A. G. Nizet, 1969, p. 483.

²¹ Voir à ce sujet les notes de PICHOS, Claude, « Le Procès des *Fleurs du Mal* », in BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. I, p. 1176-1224.

²² MAURON, Charles, « Le réseau », in *Le dernier Baudelaire*, Paris, Corti, 1966, p. 70-88. Nous empruntons l'idée de base de ce texte, mais notre cheminement est différent de celui de Mauron.

du recueil. Nous retrouvons d'ailleurs cette idée de réseau dans la dédicace du recueil : « C'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant »²³. Nous ne contestons pas le caractère autonome de chaque pièce ; l'idée du réseau nous suggère plutôt une autre lecture possible, où nous ne respectons pas les blancs qui séparent, classent et ordonnent les pièces pour pouvoir circuler librement « dans un monde où le temps n'a pas d'épaisseur »²⁴. A l'aide de cette approche nous arrivons à retrouver dans chaque personnage les traits d'une autre, voire d'autres, figures, comme par exemple le solitaire dans la figure du bouffon, du prince et de l'enfant ; le bouffon dans celle de l'enfant et du prince, etc. Ainsi Baudelaire semble contenir toutes ces projections, qui donnent à la fin son « hétéroportrait »²⁵. Nous savons bien que nul ne peut prétendre saisir un poète dans toute sa complexité, mais nous avons peut-être une image plus vivante, plus animée, et par conséquent plus en chair et en os de Charles Baudelaire.

²³ BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. I, p. 275.

²⁴ BENASSY, Maurice – DIATKINE, René, « Ontogenèse du fantasme », *Revue française de Psychanalyse*, t. XXVIII, n° 4, 1964, p. 544.

²⁵ DOUBROVSKY, *Autobiographie : de Corneille à Sartre*, p. 73.

La reprise du journal intime chez Loti

Katalin L. DOHAR

Le genre du journal intime est apparu au cours du XIX^e siècle. L'individu ayant réalisé sa solitude, a inventé un genre spécial pour se pencher sur sa vie intérieure¹. Selon la périodisation d'Alain Girard, la première génération des diaristes (1800-1830) n'avait encore aucune volonté de publication. Quelques fragments du journal des intimistes de la deuxième génération (1830-1860) ont été déjà édités, mais le plus fort degré d'ouverture a été atteint chez les auteurs appartenant à la troisième génération (1860-1920). Désormais de nombreux diaristes ont publié eux-mêmes leur texte.

Pierre Loti a tenu son journal pendant plus de cinquante ans, presque une vie entière, dès l'âge de 17 ans jusqu'à 68 ans. Puisqu'il a commencé à rédiger ce texte monumental en 1867, Alain Girard range Loti dans la troisième génération des diaristes. Cette période connaît déjà un genre à traits caractéristiques déterminés où les intimistes ne cachent pratiquement rien de leur soi². Loti a écrit son journal régulièrement entre 1867 et 1911. A la fin de cette période, il semblait clore son texte définitivement, en l'appelant « triste journal de la vie finissante ». Cependant au cours de l'année 1912 il a repris petit à petit son travail de diariste. Le texte écrit pendant cette deuxième période, qui a duré de 1912 à 1918, diffère en plusieurs points de celui de la première époque. Nos réflexions porteront sur les ressemblances et les différences des textes choisis dans les deux phases, pour aboutir enfin à la question centrale de la présente étude : quelles pouvaient être les causes de cette interruption et quels événements extérieurs ou intérieurs ont encouragé l'auteur à retourner au genre du journal. Au cours de la recherche de ces motifs, nous passerons en revue d'abord les critères formels pour continuer avec les critères thématiques. Pour choisir les textes qui serviront de base à cette étude, en ce qui concerne la deuxième phase, nous avons une seule possibilité, *Soldats bleus*³, étant donné qu'il est le seul texte édité. Dans la première période la palette étant plus large, notre choix s'est porté sur *Journal intime 1878-1881*⁴, un texte édité peu après la mort de l'auteur, et traitant une durée semblable au texte précédent. En ce qui concerne la publication du journal intime de Loti, le texte n'est édité que partiellement. L'intimiste a publié quelques fragments de son vivant (*Suprêmes visions d'Orient : Fragments de journal intime, 1910-1921*, en collaboration avec

¹ Voir entre autres, GIRARD, Alain, *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1963 et DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1991.

² GIRARD, *Op. cit.*, p. 87.

³ LOTI, Pierre, *Soldats bleus, Journal intime 1914-1918*, éd. par Alain Quella-Villéger et Bruno Vercier, Paris, La Table Ronde, 1998, coll. "Divers".

⁴ LOTI, Pierre, *Journal intime 1878-1881*, publié par son fils Samuel Viaud, Paris, Calmann-Lévy, 1925.

son fils Samuel Viaud, Paris, Calmann-Lévy, 1921), mais les textes choisis appartiennent aux journaux posthumes. Bien que les textes du journal intime de Loti soient de plus en plus publiés de nos jours, il faut noter que la parution des études sur le même sujet ne suit pas aussi vite.

Avant de commencer l'analyse des journaux, nous jugeons important de toucher deux sujets qui complètent la présente étude. La première est la relation des œuvres de Loti aux autres genres de type autobiographique. Nous pouvons constater qu'à part ses quelques traductions (*Le Roi Lear*) et ses adaptations théâtrales (*Judith Renaudin*, *Ramuntcho*), presque tous les genres pratiqués par Loti relèvent de ce groupe : récit de voyage, journal intime, autobiographie (*Le Roman d'un enfant*, et *Prime jeunesse*), récit de voyage romancé. Plusieurs critiques traitent de la biographie de Loti. Alain Buisine l'appelle plutôt *nécrographie*, puisqu'il trouve qu'elle accumule des notices nécrologiques⁵. François Bon remplace le terme biographie par le mot *polygraphie*, en se référant au dédoublement continu de l'auteur et au jeu des pseudonymes dans les œuvres⁶.

Le deuxième sujet à traiter est la question de la volonté du diariste de publier son journal. Loti a écrit son journal justement à l'époque où les auteurs commençaient à publier leur texte de leur vivant. L'une des causes est expliquée par Béatrice Didier, qui souligne qu'au début du XX^e siècle, ce n'est plus l'homme, mais l'écriture qui compte⁷. Étant donné que le journal est devenu un banc d'essai et un réservoir de l'œuvre à venir des auteurs, chez Loti et chez ses contemporains également, désormais c'est le côté « littérature qui est en train de se faire » qui l'emporte. Quant à Loti, il a commencé à publier des fragments de son journal pendant la période 1912-18, les causes de ces publications seront traitées plus loin.

Pour commencer, nous passons en revue les critères formels. Durant la deuxième période, Loti n'a pas changé son habitude d'écrire au seul recto des feuilles, pour laisser de la place aux lettres et aux brouillons au verso⁸.

Il utilise fréquemment un type d'écriture qui caractérise les journaux de bord. Étant marin de profession, lors de ses voyages il était toujours obligé d'en tenir un, ce qui a donné un modèle indépassable à son écriture⁹. Dans le *Journal intime 1878-1881*, nous trouvons souvent des descriptions sur la mer, sur le climat ou sur la situation du bateau :

Égarés dans la brume depuis trois longs jours. Situation dangereuse. Tous les yeux se fatiguent à veiller. Vers sept heures du soir, nous avons aperçu les lueurs rouges du phare des Pierres Noires dont nous nous croyions fort loin ; puis le phare de Saint-

⁵ BUISINE, Alain, *Tombeau de Loti*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1988, p. 308.

⁶ BON, François, « Un autre visage de Pierre Loti », *Revue Actualité Poitou-Charentes*, n° spécial été, 2001 avril-mai, [www.remue.net/fb/introvloti1.html, consulté le 11.02.2004].

⁷ DIDIER, Op. cit., p. 46.

⁸ BUISINE, Op. cit., p. 159.

⁹ Ibid.

Mathieu apparaît vaguement aussi. Route à l'est-nord-est. (jeudi, 18 septembre 1880)¹⁰.

Dans *Soldats bleus*, cette manière d'écrire perd de son importance. Un seul élément reste incontournable pour le diariste, il mentionne chaque jour le temps qu'il fait : « Hendaye, temps gris et morne sous les épaisses feuilles des platanes » (mardi, 14 juillet 1914)¹¹. Nous pouvons constater que ces parties du journal sont influencées par un style peu bavard, laconique, presque télégraphique du journal de bord qui exige une exactitude assez stricte.

La remarque suivante regarde la datation. Par rapport au texte premier, le journal de la deuxième période contient de plus en plus de jours datés sans texte ou complétés seulement par un ou deux mots, style agenda : « Mirecourt, par la pluie glacée » (dimanche, 15 octobre 1916)¹², ou « Paris » (lundi, 3 avril 1916)¹³.

En ce qui concerne la fréquence de l'écriture, dans les deux cas, il existe des pauses d'une ou de deux semaines au maximum, les interruptions dépendant toujours de l'importance des événements à noter. Vers la fin de sa vie, lorsque Pierre Loti est devenu malade à tel point qu'il ne pouvait plus écrire, il fut obligé d'abandonner la plume. Il a alors résumé plus tard les faits.

Loti répond aux exigences de l'écriture fragmentaire, trait caractéristique de tout journal intime. Parfois même, le texte paraît être trop morcelé : « j'ai plusieurs choses à faire avant, et vous me reverrez peut-être... C'est aujourd'hui le 14 janvier... J'ai vingt-neuf ans... et on s'occupe de me marier... » (14 janvier 1879)¹⁴. Comme nous le voyons, le caractère fragmentaire du texte est fortifié par l'utilisation fréquente des points de suspension, d'ailleurs élément typique des écrits de Loti. Il s'en sert non seulement en fin, mais aussi en début de phrases, ou même pour remplir des lignes entières avec : « ...Et, la terre d'Afrique, ma pensée s'en est allée à X..., à la sombre nuit d'octobre 1874... » (mercredi, 6 novembre 1878)¹⁵. Dans *Soldats bleus*, Loti termine souvent le texte de la journée par des points de suspension, surtout lorsqu'il parle de ses angoisses concernant la guerre : « Il aurait été tellement plus simple de mourir... Mon pauvre petit Samuel, là-bas, à la tuerie, au froid de ce grand hiver, et moi cloué ici !... » (dimanche, 11 février 1917)¹⁶.

Notre dernière observation concerne l'utilisation des noms non identifiables. Dans le *Journal intime 1878-81*, nous ne pouvons pas savoir avec certitude si c'est Loti qui a caché le nom de ses amis, ou son fils qui en a décidé ainsi : « Une demi-heure après ma visite chez Sarah, dans le même costume de matelot, je tombe chez madame M. R*** où la conversation prend un tour tout à fait inattendu... » (jeudi,

¹⁰ LOTI, *Journal intime*, p. 97.

¹¹ LOTI, *Soldats bleus*, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 127.

¹³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴ LOTI, *Journal intime*, p. 48.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ LOTI, *Soldats bleus*, p. 142.

28 mai 1879)¹⁷. Dans *Soldats bleus*, nous pouvons être certains que c'était Loti qui ne voulait pas dévoiler l'identité de quelques personnes, étant donné que le texte a été publié intégralement : « Je finis aujourd'hui d'expédier à Flammarion la matière de mon prochain volume. V.D. » (dimanche, 12 novembre 1916)¹⁸.

Après avoir étudié les changements formels qui se sont produits par rapport au texte de la période 1867-1911, nous pouvons constater que Loti n'a pas modifié considérablement ses habitudes de diariste. La seule différence, notamment l'inconséquence successive de la régularité de l'écriture peut être le résultat d'un intérêt moins intense envers le journal recommencé, ou simplement la vieillesse qui a ralenti l'auteur dans ses activités.

Sur ce point, il nous semble incontournable de traiter la correspondance de Loti qui fait partie intégrante du journal intime du diariste. Bien que l'hétérogénéité qui règne dans son journal ne soit pas unique, Alain Girard le considère comme un texte à caractères spéciaux, puisque le journal de Loti est entremêlé de sa correspondance¹⁹. Nous connaissons d'autres auteurs qui ont profité de ce même type de mélange. George Sand a également inséré des lettres dans son journal afin de faire connaître l'histoire de sa famille et en même temps, esquisser l'histoire de sa génération. Chez Loti, la lettre est le lieu d'une sorte d'autoanalyse. En expliquant à ses correspondants ses doutes, ses rêves et ses sentiments, il a le but de mieux connaître sa propre personnalité. C'est pour cette raison que dans la correspondance avec Plunkett, il n'est jamais question des émotions de son ami intime.

Ces deux catégories, lettre et journal, ont plusieurs points communs : la datation est très importante dans les deux cas, elles aident les diaristes à apprendre des choses nouvelles sur eux-mêmes. En revanche, aucune d'elles ne sert à compléter les lacunes de l'œuvre entière, puisqu'en pratiquant ces genres, les auteurs touchent à un autre registre, ils écrivent différemment²⁰. Dans le cas de Loti, le mélange n'est pas le fait du hasard, puisque journal intime et correspondance se complètent, ayant le même but pour l'auteur de connaître soi-même. Bien des exemples montrent que dans *Journal intime 1878-1881*, les lettres insérées dans le journal sont rédigées par Loti ou proviennent de sa famille, de ses amis intimes, des littéraires et très rarement des officiers de la marine. Plusieurs lettres sont écrites par la mère de Loti, signées Nadine Viaud, suggérant continuellement l'angoisse maternelle envers chaque entreprise nouvelle du fils : « Si tu retournes à Constantinople, ce que je n'ose souhaiter pour toi, quoique tu le désires tant, puisses-tu ne pas recommencer les folies de ton premier séjour ! Sans cette espérance en toi, que je serais inquiète, malheureuse, tourmentée ! » (Rochefort, le

¹⁷ LOTI, *Journal intime*, p. 81.

¹⁸ LOTI, *Soldats bleus*, p. 134.

¹⁹ GIRARD, *Op. cit.*, p. 89.

²⁰ BÁLINT, Péter, *Nyílt kártyákkal (A levél- és naplórásról)* [Cartes sur table (Sur l'écriture des lettres et des journaux)], Budapest, Nagyvilág, 2001, p. 21.

25 septembre 1880)²¹. En revanche, dans cette collection de fragments, nous ne trouvons aucune lettre écrite par Loti à sa mère.

Les lettres les plus intimes sont adressées à son ami Plumkett. Le fait qu'il signe ces lettres, dans la plupart des cas, de son nom véritable, Julien Viaud, montre que dans cette correspondance Loti écrit en homme privé : « Nous nous comprenons tellement bien, vous et moi, [...] vous avez compris ce qui est exprimé, et lu entre les lignes ce qui n'est pas écrit » (24 février 1880)²². En plus des lettres destinées à son ami intime, nous pouvons lire la correspondance entre Loti et Juliette Adam, editrice de ses textes et fondatrice de la *Nouvelle Revue* et Sarah Bernhardt, actrice célèbre de l'époque.

En ce qui concerne les questions littéraires, il les partage avec Émile Pouvillon et Alphonse Daudet, auteurs contemporains. Les auteurs débutants, comme l'était Loti à l'époque, se tournent souvent vers les maîtres, pour obtenir des conseils, pour être reconnus ou pour provoquer des critiques. Les auteurs que choisit Loti pour correspondre, peuvent indiquer d'une certaine manière la place qu'il occupe dans la littérature. Quelques extraits montreront que la correspondance entre Pouvillon et Loti, ou entre Daudet et Loti, tourne autour des œuvres déjà publiées :

J'avais songé à vous envoyer *Aziyadé*, mais il y a trop de passages mauvais : ceux que, dans mon inexpérience, je m'étais cru obligé « d'arranger », de fabriquer pour le public. (lettre de Loti à Pouvillon, sans date)²³

Et pourtant, j'aime bien votre désenchantement à vous. Il met dans ce que vous écrivez un poison de mélancolie tout à fait exquis à respirer. Cela vous fait une originalité très séduisante. (réponse de Pouvillon, sans date)²⁴

J'ai toujours terriblement peur des désenchantements, de ceux que je cause aux autres, et autant que de ceux que les autres me causent à moi. Vous ne vous souviendrez peut-être déjà plus de Loti et, en voyant arriver cette longue lettre, vous direz : Que me veut-il ? (lettre de Loti à Daudet, En mer, 7 avril 1880)²⁵

Savez-vous, mon cher Loti, que vous êtes en train de passer homme célèbre ? [...] Votre nom est partout, tout le monde est fou de *Rarahu*. Goncourt me charge de vous dire que vous avez un rare talent. (lettre de Daudet, 2 juin 1880)²⁶

Parcourant cette correspondance entre littéraires, il saute aux yeux que les lettres entre Pouvillon et Loti ne sont jamais datées, tandis que la correspondance avec Daudet l'est presque toujours. En lisant les lettres de Pouvillon et de Loti, nous avons abouti à une conclusion qui explicite l'énorme différence existant entre elles : l'un est optimiste, l'autre est profondément pessimiste. La relation avec Daudet semble beaucoup plus équilibrée et témoigne d'une bonne entente. Si on avait la

²¹ LOTI, *Journal intime*, p. 198.

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ *Ibid.*, p. 218.

²⁴ *Ibid.*, p. 252.

²⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁶ *Ibid.*, p. 158.

possibilité de lire entièrement leurs courriers, nous pourrions probablement découvrir dans quels domaines ils ont exercé de l'influence l'un sur l'autre.

Il convient de signaler ici que malheureusement, dans *Soldats bleus*, les lettres écrites pendant cette période ne sont pas éditées, ce qui nous obligera à formuler quelques hypothèses²⁷. Le texte du journal permet d'identifier les personnes avec qui Loti pouvait entretenir une correspondance régulière. Parmi les membres de sa famille, il a probablement écrit des lettres à ses fils, Samuel, Edmond et Raymond. Le fait que nous ne retrouvons aucun nom d'amis ou de littéraires de la première époque n'est pas si surprenant puisqu'une trentaine d'années se sont écoulées entretemps²⁸. Pour Loti, qui dans les années 1880 était encore fils, mari, père, amant et ami, il ne reste plus que deux tâches à remplir pendant la première guerre mondiale, celle du père et celle de l'ami.

Chez Loti, les lettres, tout comme le journal entier, témoignent d'une personnalité anxieuse qui exerce une autocritique trop forte. Pour élargir cette constatation, nous passons à l'analyse thématique des textes. Premièrement, il est à remarquer que le sujet central des *Soldats bleus*, notamment la première guerre mondiale détermine strictement les idées du diariste. Deuxièmement, la grande différence d'âge du « premier » et du « second » diariste entraîne tout naturellement un changement dans les thèmes.

Les événements familiaux font en général partie intégrante de tout journal intime, c'est-à-dire que les anniversaires et les jours de fêtes sont souvent décrits en détail. Dans *Soldats bleus*, en raison de la situation peu quotidienne, c'est la tristesse des fêtes qui est beaucoup plus accentuée :

Noël. À Rochefort, où je suis depuis deux jours. Il pleut, il pleut, sans trêve nuit et jour ; je n'ai jamais connu de Noël plus sinistre, dans le silence de la maison vide. La journée passe sans que je dise un mot à âme qui vive. Les nouvelles de la guerre sont de plus en plus désastreuses en Orient. (lundi, 25 décembre 1916)²⁹

Après les événements familiaux, ce sont ceux qui se rapportent au travail qui apparaissent le plus souvent. Tandis que dans *Journal intime 1878-1881*, le travail signifie pour Loti la littérature, dans *Soldats bleus*, c'est le front et son activité d'agent de liaison. Une grande partie du premier journal traite donc de la littérature : de ses relations à ses œuvres déjà publiées, de ses difficultés à écrire, de ses visites dans les salons littéraires, de ses lectures, de sa relation avec ses éditeurs et les littéraires contemporains : « Le jour, devant le feu, je travaille à terminer le manuscrit de *Rarahu* ; il est difficile et pénible d'évoquer ces souvenirs ensoleillés d'Océanie dans ce milieu maussade » (Cherbourg, du 23 janvier au 9 mars 1879)³⁰.

²⁷ Lejeune remarque qu'il existe très peu d'éditions de journal intime qui gardent absolument la forme originale. LEJEUNE, Philippe, « Genèse du journal », in *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, coll. "Poétique", p. 322.

²⁸ Quelques notes se réfèrent à sa relation avec Émile Vedel : « Déjeuner chez Vedel ». (samedi, 6 juin 1914) LOTI, *Soldats bleus*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 137.

³⁰ LOTI, *Journal intime*, p. 57.

Soldats bleus montre un ton tout à fait différent³¹, lorsque le diariste écrit sur sa tâche militaire : « Départ le matin, en mission pour le service d'aviation. Visité la station de D.C.A.³² du fort de Parmont. Dîné à Remiremont avec le général. Couché à Remiremont » (mardi, 2 octobre 1916)³³. Loti adore mélanger ses identités de marin et de littéraire. Il aime bien se complaire dans son costume d'officier à l'Académie ou recevoir des compliments pour ses œuvres dans les milieux militaires officiels :

La séance de l'Académie où je prends la parole, non en académicien, mais en officier, sabre et épaulettes, ce qui ne s'était jamais vu depuis que l'Académie existe. (lundi, 25 octobre 1915)³⁴

Et, là, je tombe au milieu d'une bande de marins de commerce, mes anciens camarades. Ils ont entendu parler de mon livre, je ne sais comment, et organisent une ovation à « l'auteur d'*Aziyadé* ». C'est le premier succès littéraire, bien inattendu d'ailleurs, que je remporte parmi « les frères de la côte ». (dimanche, 21 septembre 1879)³⁵

L'attitude narcissique et le fait que le diariste s'occupe de son corps ne sont pas unique non plus. Chez Loti, le désir d'être et de rester jeune est un sujet éternel : « Je ne m'attendais pas à ce succès et, au fond, la fumée d'une telle gloire me touche peu ; la jeunesse et la force physique sont, pour moi, les seuls biens de ce monde » (Paris, vendredi 19 mars 1880)³⁶. « Ce printemps m'apporte un renouveau de jeunesse, un goût d'aventure, un besoin d'amour. Depuis longtemps je ne m'étais senti si jeune et plein de vie » (mercredi, 1 avril 1914)³⁷. Ce désir de garder une vivacité même à presque 70 ans, va de pair avec la peur du temps passé et naturellement avec la terreur de la mort qui sont des thèmes fréquents chez les diaristes³⁸. Il est vrai cependant que ce sentiment, comme tant d'autres, se transforme au cours du temps et s'empare d'une autre signification. En vieillissant, notre diariste accepte l'écoulement du temps et l'arrivée de la mort. Vers la fin de *Soldats bleus*, Loti se glisse petit à petit dans un monde qu'il imagine sans lendemain. Il pense voir et vivre les choses pour la dernière fois de sa vie : « Toujours le même ciel bleu, la même solitude. Et les journées d'un de mes derniers mois de juin s'en vont, effroyablement rapides, avec cela si mornes et sans joie possible, ni dans le présent ni dans l'avenir... » (dimanche, 23 juin 1918)³⁹.

³¹ Dans ce journal nous trouvons très peu de notes concernant l'écriture ou la littérature. Ce sont plutôt des détails techniques : « Je passe péniblement ma journée à dédicacer une centaine d'exemplaires de mon nouveau livre *Vertige* ». (dimanche, 1 avril 1917) LOTI, *Soldats bleus*, p. 147.

³² Défense contre avions.

³³ LOTI, *Soldats bleus*, p. 126.

³⁴ *Ibid.*, p. 87.

³⁵ LOTI, *Journal intime*, p. 99.

³⁶ *Ibid.*, p. 118.

³⁷ LOTI, *Soldats bleus*, p. 30.

³⁸ GIRARD, *Op. cit.*, p. XI.

³⁹ LOTI, *Soldats bleus*, p. 247.

Cette dernière citation peut également servir de bon exemple à l'attitude souvent mélancolique de Loti. Dans son journal, il parle fréquemment de ses regrets, de ses rêves, et de ses souvenirs. Il est capable de remplir des pages entières lorsqu'un petit objet quelconque le pousse à creuser dans ses souvenirs d'enfance ou de voyages : « Je me souviens des premiers Mai de mon enfance, quand je sortais dès le matin, avec mon père pour prendre, selon la coutume classique de Rochefort, la rosée de mai » (Rade de Brest 1^{er} Mai 1880)⁴⁰.

Il est intéressant d'observer l'évolution des thèmes abordés à l'intérieur d'un journal qui a duré plusieurs décennies. Les thèmes de la joie et de la gaieté s'expriment différemment. Tandis que *Journal intime 1878-1881* aborde encore le sujet de l'amour⁴¹, *Soldats bleus* l'évite pour céder la place au sujet constamment présent de l'angoisse. Dans ce deuxième texte, la gaieté apparaît sous une forme grotesque, provoquée par la guerre : « Malgré les obus, qui de temps à autre font sursauter ma table, tout est gai à la splendeur de mai, même le petit cimetière de soldats tout proche » (dimanche, 13 mai 1917)⁴².

En règle générale, les journaux ne contiennent pas de descriptions de personnes ou de paysages, ce qui n'est pas tout à fait le cas chez Loti, puisque l'auteur insère les pages relatant ses voyages dans les deux textes. Tandis que le premier journal contient la description des villes visitées, le second offre l'image de paysages dévastés. C'est la transformation du genre du journal intime qui permet cette légère déviation chez Loti. Dans *Journal intime 1878-1881* c'est le carnet de route, dans *Soldats bleus* c'est le journal de guerre qui viennent renverser les règles du journal intime⁴³.

A la lumière de notre analyse formelle et thématique, nous essayons de répondre aux questions qui se posent autour de l'interruption de l'écriture des deux journaux. Il est à remarquer que dans *Soldats bleus* l'intensité avec laquelle Loti écrit diminue petit à petit. La multiplication des « jours blancs » mène l'intimiste directement vers l'abandon. Cependant il ne faut pas perdre de vue les quelques pages de ce journal qui garderont pour toujours un témoignage irremplaçable de la première guerre mondiale. D'autre part, bien que les sujets traités soient presque identiques, *Soldats bleus* contient beaucoup moins de sentiments que de notes événementielles. La vieillesse et l'amertume causée par les horreurs de la guerre peuvent en être les causes. Dans le stade de l'abandon de la plume, les motifs du diariste étaient semblables dans les deux cas : il a été mis à la retraite, différentes maladies l'ont atteint, en un mot, il est devenu *inactif*. Le 20 août 1918 Loti achève

⁴⁰ LOTI, *Journal intime*, p. 135.

⁴¹ « Zehra ne comprenait pas pourquoi Loti prenait plaisir à la coiffer, à lui nouer son voile à la Turque ; à la faire rester immobile dans certaines positions qu'il fixait lui-même ; [...] Mais Zehra se laissait faire avec résignation, grâce aux petites pièces jaunes que Loti lui mettait : dans la main ». LOTI, *Journal intime*, p. 139.

⁴² LOTI, *Soldats bleus*, p. 151.

⁴³ Lorsque Loti va en Italie pendant la guerre, il écrit en suivant les règles du journal de voyage. Il s'agit donc d'une double insertion : journal de voyage dans le journal intime influencé par le journal de guerre.

son journal ainsi : « Aujourd'hui 20 août et en prévision de ma mort, j'arrête définitivement ce journal de ma vie, commencé depuis environ quarante-cinq ans. Il ne m'intéresse plus, et n'intéresserait plus personne »⁴⁴.

Après une fausse « fuite », en 1912 Loti a pourtant repris son journal. A la lumière des résultats de notre étude, les causes possibles sont les suivantes : premièrement, le fait qu'il a abandonné la plume lorsqu'il est devenu inactif nous mène à penser qu'il voulait redevenir une personne active. Tenir un journal lui a permis de sentir la force et la jeunesse qu'il a cherchées toute sa vie. Le diariste, en tenant un journal *continuellement*, se défend de la pensée de la mort. La deuxième possibilité est que la première guerre mondiale, événement de grande importance, l'a poussé à reprendre ce genre d'écriture⁴⁵. Troisièmement, étant donné que son activité littéraire était en baisse, il a senti la nécessité de continuer à écrire sous d'autres formes. C'est à cette époque qu'il a commencé à éditer les fragments de son journal. Finalement le sentiment de la solitude qui domine dans *Soldats bleus*, prouve qu'il avait un fort besoin de communication.

Si nous pensons à la relation du journal intime et de l'œuvre de Loti, nous voyons que toute l'œuvre de l'auteur s'est organisée autour du journal, autrement dit, ce genre lui a servi d'archives, de fonds, de réservoir d'où il a tiré la matière de ses livres quelques mois ou décennies plus tard⁴⁶ : « J'ai apporté ici tout un gros cahier de mes notes du Sénégal, d'où le roman doit sortir. [...] Il y a, pêle-mêle, des récits, des descriptions, des croquis et des plantes séchées » (En mer, 7 avril 1880)⁴⁷. Ainsi, le déclin du journal est nécessairement suivi du déclin de l'œuvre. Dès le moment où le journal s'est tu définitivement, c'est à dire en 1918, l'auteur a également cessé de « parler ».

⁴⁴ LOTI, *Soldats bleus*, p. 251.

⁴⁵ Loti craignait presque la fin de la guerre : « Le *définitif* qui viendra sans doute, si je vois finir la guerre, m'épouvante, car il m'amènera brusquement la vieillesse et la mort... » (mercredi, 4 juillet 1917) LOTI, *Soldats bleus*, p. 163. (Souligné dans le texte)

⁴⁶ Pour illustrer ce phénomène par un exemple intéressant, Loti a pris des notes pendant son voyage au Japon en 1885. De son journal intime, il a tiré un roman *M^{me} Chrysanthème* (1888) et un récit de voyage également, intitulé *Japoneries d'automne* (1889).

⁴⁷ LOTI, *Journal intime*, p. 126.

Les manières d'être de la lutte dans *Orphée* de Cocteau

Flóra KOVÁCS

L'étude entreprend de découvrir *la lutte* et ses manières d'être dans *Orphée* de Jean Cocteau, notamment ses aspects thématiques, structuraux, linguistiques et génériques. La *lutte* apparaissant dans le drame de Cocteau est différente celle de l'usage quotidien du mot : « opposition violente entre deux adversaires (individus, groupes), dont chacun s'efforce d'imposer à l'autre sa volonté et de faire triompher sa cause ; action soutenue et énergique d'un individu ou d'un groupe (pour résister à une force hostile ou atteindre un certain but) »¹. Le drame de Cocteau présente une lutte dans laquelle aucun des éléments et des attributs opposés ne l'emporte l'un sur l'autre.

Cette lutte mentionnée entraîne avec elle une forme dramatique particulière. *Orphée* de Cocteau est une réécriture de la mythologie grecque : il reprend l'histoire bien connue du mythe surtout en ses éléments discutés, lesquels se rapportent à l'origine des personnages. En puisant à la fois dans la mythologie grecque, arabe, ainsi que dans la croyance chrétienne, le drame réalise du point de vue générique un sous-genre particulier, mariant certains aspects épiques et dramatiques, que l'on appellera *drame mythologique*. Une caractéristique de ce sous-genre est que l'auteur fait sortir les personnages de leur contexte mythologique, et, tout en gardant leurs caractères dominants, les transpose dans un nouveau contexte (c'est-à-dire, dans le contexte de son drame) ; et ainsi, ce drame fonctionne en tant que tel selon l'analogie du roman mythologique². Cocteau prend Orphée, Eurydice et Heurtebise de la mythologie grecque, la Mort, Azraël et Raphaël de la croyance arabe en même temps que de la croyance chrétienne. Les trois intertextes – l'intertexte grec, arabe et chrétien – luttent alors pour la dominance.

Le conflit (ou la lutte) peut donc découler de l'intertextualité, qui est l'un des caractères du drame mythologique. Par la superposition des intertextes de forte amplitude et par leur complexité, ce drame de Cocteau s'intègre dans le domaine de la littérature française du XX^e siècle où coexistent deux expressions poétiques, l'avant-garde et encore sous forme de « contre-canon », l'absurde. Les traits caractéristiques de l'avant-garde se distinguent au niveau des expériences perceptives, ceux de l'absurde au niveau de la langue.

¹ L'entrée du mot « lutte », in *Le Petit Robert sur CD-ROM*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, dir. de la réd. du *Petit Robert* : Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, 2001.

² VOIGT Vilmos, l'article « Mitoszregény » [Roman mythologique], in *Világirodalmi lexikon* [Dictionnaire de l'histoire littéraire mondiale], t. VIII, sous la dir. d'István Király, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, p. 463-464. Aussi, fais-je appel au cours magistral donné par István Fried sur le roman mythologique du XX^e siècle (le 18 mars 2004).

Comme la plupart des auteurs d'avant-garde, c'est à l'aide de la présence du rêve que Cocteau réalise la multiplication de l'espace. C'est Orphée qui effectue cette multiplication, en établissant un rapport entre le rêve et la poésie. En parlant de l'essence de la poésie du Cheval, il dit : « C'est un poème, un poème du rêve, une fleur du fond de la mort »³. D'après ce passage, le rêve et la mort font partie d'un même champ sémantique. Dans la même ligne de pensée, on saisit la convergence de l'image du rêve et de celle de la mort. Orphée connaît l'être diabolique du Cheval. Et comme c'est le Diable qui dicte le poème, à savoir qu'il emporte la fleur de la tombe, laquelle est son empire, l'empire de la mort et celui du rêve sont *le* même empire. En outre, on sait que le rêve participe des désirs refoulés qui appartiennent à l'empire du Diable.

En continuant l'étude sur les traits caractéristiques de l'avant-garde de cette œuvre, on ne peut pas passer sous silence la présence problématique de l'audition et de la vue. Dans ce drame, quand on écoute des explications sur l'essence de la poésie, on n'a pas besoin de la visualité. Avant de traiter du poème, les personnages citent le vers. La poésie ne se répand que par écoute. Etant donné qu'Orphée, lui aussi, ne peut qu'écouter le toc-toc du Cheval, la lecture devient égale à l'audition. On sait que c'est la création d'un nouveau langage poétique (d'une nouvelle poésie) qui est au centre de l'œuvre de Cocteau ; bien que la création de ce langage soit audible, elle n'est ni matérielle ni visible. L'auteur doit alors demander de l'aide à un théâtre qui met l'accent sur le *visible*, c'est pourquoi il fait appel au théâtre forain. L'exemple de cette remontée est l'attraction d'Heurtebise : il reste en l'air sans aucun appui dans la scène quatrième. A côté du pôle verbal, il faut donc faire apparaître un pôle non-verbal. Dans ce cas-là, la lutte se comprend comme la bataille entre le verbal et le non-verbal ou le visuel et le non-visuel. Par cette bataille, l'auteur atteint la multiplication des expériences perceptives, car outre l'audition, la vue se manifeste également. La prétention à la multiplication des expériences peut découler du fait que dans ce cas-là, le genre lyrique et dramatique apparaissent au même moment et, ce dernier, en raison de sa nature, s'appuie sur le visible.

Après l'enquête sur les caractéristiques de l'avant-garde, arrêtons-nous un instant sur les traits de l'absurde réalisés dans la langue. L'absurde peut être décrit par l'opposition⁴. Chez Cocteau, cette opposition apparaît à l'occasion du langage poétique d'Orphée. Orphée lutte pour l'acceptation (et la liberté) de son langage poétique (de sa poésie). Les représentants du vieux canon se déclarent contre cette nouvelle poésie et ne lui permettent pas de vivre. Dès que la nouvelle forme de la poésie naît, la forme officielle lui répond. Dans la scène neuvième, « la réponse » est déclarée dans la lettre lue par le poète. La lettre écrite – probablement – par un représentant de l'officiel n'est pas lisible pour un *Autre* séparé du Pouvoir. Cela n'est possible que d'une manière : la lettre n'était pas écrite en langue officielle,

³ COCTEAU, Jean, *Orphée*, Paris, Librairie Stock, 1927, p. 27.

⁴ Cf. à ce sujet CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe (Essai sur l'absurde)*, Paris, Gallimard, 1965.

mais bien à l'envers. Pour la lire, pour la décoder, les personnages du drame ont besoin d'un miroir qui est – on le sait – un des éléments fondamentaux du théâtre et qui répète l'original, dans cette œuvre, la « vraie » langue.

En outre, les langages des personnages indiquent, eux-mêmes, leur propre absurdité. Ceci est en vue dans ce jeu sémantique :

Il vous a fallu la perdre une première fois pour vous en rendre compte et vous venez de la perdre une seconde fois, de la perdre lâchement et de la perdre tragiquement, de vous perdre, de tuer une morte, de commettre de gaieté de cœur un acte irréparable. Car elle est morte, morte, remorte⁵.

C'est Heurtebise qui le dit au moment où Eurydice *remeurt*. Le mot « remorte » renferme une contrainte sémantique : en effet, selon notre savoir ontologique, l'acte de la mort n'est pas renouvelable. Le mot « remorte » renvoie au fait qu'Eurydice était déjà morte (au moins une fois). On sait, quoi qu'il soit absurde, qu'un homme absurde accepte la mort. C'est en ceci que réside toute son absurdité. De là vient qu'Heurtebise n'est pas un homme absurde, car la mort d'Eurydice lui fait mal, contrairement à Orphée qui ne s'en tourmente point. En tout état de cause, c'est autour de son personnage que l'absurde s'offre à la vue : son nœud est le nouveau langage poétique d'Orphée, de plus, c'est « l'amie de cœur » du poète qui *remeurt*.

La technique de nomination d'*Orphée*, qui nous dirige également vers la problématique se rattachant à la langue, évoque celle des drames absurdes. Selon Michel Pruner, « l'utilisation du métier pour désigner un individu rappelle la confusion que la société fait entre l'être et la fonction »⁶. Dans le drame de Cocteau, le nom du Commissaire et celui du Greffier sont les exemples de la variation (plus simple) de cette technique. Dans le cas du nom d'Heurtebise, la technique de nomination définie par Pruner se distingue pareillement. Bien qu'Heurtebise possède un nom, les autres personnages l'appellent « Verrier ». Heurtebise, sous le rapport de sa fonction, est alors verrier. En dépit de cela, les lecteurs et les spectateurs du drame savent qu'il est *postier*, c'est lui qui emmène les âmes d'une dimension à l'autre.

Après avoir étudié les traits caractéristiques avant-gardistes et absurdes, on peut constater que les deux tendances participent de la constitution de ce drame. On pourrait dire que le drame de Cocteau met en scène une lutte qui se poursuit entre une tendance déjà existante et une autre qui « lutte » (toujours) pour sa raison d'être. On sait qu'Orphée est un poète, et comme tel, il veut écrire, il veut créer son propre langage, un langage qui lui paraît authentique, avec lequel il peut s'identifier. Orphée veut donc effectuer son propre langage poétique, alors qu'Eurydice défend le préexistant.

La confusion entre le langage d'Eurydice et celui d'Orphée évoque également le conflit entre la fonction ordinaire et la fonction artistique du langage :

⁵ COCTEAU, *Orphée*, p. 95-96.

⁶ PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, sous la dir. de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2003, p. 112.

« sa fonction ordinaire, qui est de parler (*légein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc., et sa fonction artistique, qui est de produire des œuvres (*poiein*) »⁷. La façon de parler des deux personnages revendique deux différentes fonctions du langage. Suivant la classification d'Aristote, Eurydice se sert de la fonction qui est nécessaire à la parole, alors qu'Orphée s'aide de celle sans laquelle la création des œuvres littéraires est inimaginable. Lorsqu'Eurydice interrompt la création du poème d'Orphée, elle déränge la fonction artistique par la fonction ordinaire.

Le conflit entre Eurydice et Orphée traduit du même coup une opposition entre ce que l'on appelle le registre populaire et littéraire de la langue. Est-ce qu'Eurydice représente le registre (ou la littérature) populaire et Orphée tient la place du registre (ou de la littérature) non-populaire (littéraire) ? Ayant expérimenté le chemin réputé plus tranquille et moins dangereux de la popularité⁸, Orphée finit par choisir le chemin de Rimbaud, en cherchant quelque chose de nouveau : « Je traque l'inconnu »⁹. Il se déplace du registre *populaire* au registre *non-populaire* (*littéraire*). Ce changement va de pair avec la modification de son langage poétique.

Le langage poétique, par les traditions poétiques, peut être décrit par la différence du langage courant. Ce langage est essentiellement un *écart* ou une *déviation*, selon Gérard Genette¹⁰. Le résultat de la répétition de l'inflexion (terme de physique, équivalent du terme des études littéraires, de *la déviation*) est la casse¹¹. Le mot « casse » participe de deux champs sémantiques à la fois, de celui de la casse effective et de celui de l'invasion de la nouvelle poésie. Dans le drame, l'invasion de la nouvelle poésie demande un effort dadaïste¹². Il faut un grand orage, du changement. Orphée ne peut créer la poésie du changement qu'à l'aide du Diable, car c'est le Diable qui encourage le changement. De cette manière, la poésie dictée par le Diable devient la poésie du changement à savoir la nouvelle poésie. L'autre résultat de la casse est la rupture. Les parties coupées vivent à part. Leur relation a cessé. A l'égard du langage poétique, l'acte de la casse se manifeste de telle façon que la nouvelle poésie rompt avec l'ancienne. Le nouveau poète refuse le langage poétique du père, brise avec l'héritage paternel. La vraie raison du désir de la rupture avec le langage du père s'offre à notre vue au moment où l'on comprend et accepte que le langage est *pouvoir*. Le poète écrit dans son propre langage. Son langage est sa signature. Ce paraphe distingue le langage du poète qui lui est propre du langage du père et de celui des Autres. C'est la raison pour laquelle le langage

⁷ Voir GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, coll. "Poétique", p. 16.

⁸ « Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on s'arrachait et que toute la Thrace récitait par cœur. » COCTEAU, *Orphée*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, coll. "Points Essais", p. 126.

¹¹ La casse est l'aboutissement de l'inflexion. L'inflexion distance la casse du miroir, mais dans le cas du miroir, elle est de courte durée.

¹² « Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il faut un de ces orages qui rafraîchissent l'air. » COCTEAU, *Orphée*, p. 29.

possède des caractères de la signature, puisque la signature appartient au poète (à l'être humain) et est différente de celle des Autres.

L'étude sur le nouveau langage poétique nous conduit vers les questions des genres littéraires. Cocteau qualifie son œuvre de tragédie. Partant de la définition de la tragédie par Aristote qui dit que le drame est « sujet noble en mode dramatique »¹³, on voit que la poésie, en ce qu'elle est le sujet du drame de Cocteau, reçoit l'épithète de « noble ». En même temps, les personnages de ce drame viennent de la mythologie. Dans la théorie d'E. S. Dallas¹⁴, qui aide à comprendre l'agencement de l'œuvre, le drame représente le temps présent et la deuxième personne, la poésie tient lieu du futur et de la première personne du singulier, alors que l'épopée relève du temps passé et de la troisième personne. Cette classification s'applique facilement à cette œuvre de Cocteau, car les personnages viennent de la mythologie où ils ont vécu sous forme de la « troisième personne » dans le passé (dans ce cas-là, le mythe tient la place de l'épopée) ; réécrits dans le drame, ils vivent au présent, ils communiquent, et ainsi l'entrée en scène de « la deuxième personne » n'est pas étonnante, de plus l'un des rôles (Orphée ou le Diable ou un *je* indéterminé) parle, suite à l'essence de la poésie, de l'avenir à la première personne du singulier. On voit donc que l'auteur applique les caractéristiques des trois genres littéraires à son œuvre.

En traitant de l'ensemble des problèmes connexes de la tragédie, Welles et Warren précisent la déclaration de Hugh Blair d'après laquelle les deux principaux genres poétiques sont *l'épique* et *le dramatique*. Selon les deux théoriciens, il faudrait employer le mot *tragédie* à la place du mot *dramatique*. Aristote prend la tragédie pour la reine des genres littéraires. La lutte des genres est perceptible à la faveur de ces idées. Les genres se battent dans le drame de Cocteau aussi, mais pour la position dominante, en d'autres termes, pour la réussite. Le drame de Cocteau, écrit au XX^e siècle, s'intègre dans le domaine de la littérature où nombre de genres font leur apparition et luttent. Il est vrai que ces luttes existent, cependant la nouvelle théorie de genres ne limite point le nombre des genres, et n'impose pas de règles aux auteurs¹⁵.

Orphée étant une pièce de théâtre, il est nécessaire qu'on étudie les questions concernant le langage sous un autre aspect, notamment sous l'aspect du langage dramatique et de la théorie du théâtre. Ce n'est pas l'œuvre du hasard que la bataille de langue soit plus forte dans le drame de Cocteau que celle que l'on a prévue, car la lutte entre le langage articulé et celui des gestes se manifeste dans toutes les productions de théâtre. En sus de cette bataille, le rôle ancien du langage théâtral est en danger, ainsi il lutte, lui aussi, pour sa raison d'être. En raison de ces combats, le langage devient le sujet de chaque drame du XX^e siècle.

¹³ ARISTOTE, *La Poétique*, 1450 a, b. Traduit par GENETTE, *Fiction et Diction*, p. 18.

¹⁴ DALLAS, Eneas Sweetland, *Poetics : An Essay on Poetry*, London, Smith, Elder & Co., 1852. Souligné par WELLEK, René – WARREN, Austin, *La théorie littéraire*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Paris, Seuil, 1971, coll. "Poétique", p. 320-327.

¹⁵ WELLEK – WARREN, *La théorie littéraire*, p. 320-327.

A l'occasion de l'enquête sur la bataille entre le langage articulé et celui des gestes, il est utile de prendre en considération ce qu'Antonin Artaud dit du langage théâtral¹⁶. Selon lui, au moment de la naissance du nouveau langage théâtral, il ne faut pas tuer les éléments déjà connus du langage ancien, mais effectuer des modifications sur celui-ci. Pour lui, c'est le langage des gestes qui prend le premier rôle. En même temps, il ne nie point la raison d'être du langage articulé (du langage de la parole), il ne rejette que la position dominante de celui-ci. Peut-être la conception d'Heurtebise est-elle proche de la théorie « artaudienne », car ce personnage se sert d'un autre langage, en plus du langage articulé, et c'est avec celui-ci qu'il exprime *l'ineffable*. En revanche, l'usage qu'Orphée et Eurydice font du langage articulé n'aboutit sur rien : ils ne se comprennent pas.

Traditionnellement, le langage théâtral doit relier la cause à l'effet, et illustrer la communication des personnages¹⁷. Il n'en reste que « des ruines » au temps du théâtre du XX^e siècle et du théâtre contemporain. Malgré tout, la fonction illustrative du langage théâtral reste intacte. Cela est visible du fait que l'auteur n'indique pas la cause de l'établissement du nouveau langage, mais bien la production de celui-là. De même, grâce à cette capacité d'illustration, la différence entre le langage d'Orphée, et celui d'Eurydice et celui d'Heurtebise, en outre, la présence ou l'absence de leur aptitude à comprendre le langage des Autres sont perceptibles. De surcroît, le langage théâtral n'est pas seulement « l'instrument » du drame, mais aussi le sujet dramatique, tout comme la langue et les langages des personnages des œuvres. C'est la raison pour laquelle les artistes (nous) montrent au cours des spectacles que d'une part, l'homme n'est pas capable de contrôler la langue, d'autre part qu'il ne peut pas s'exprimer à l'aide de celle-ci, qui plus est, qu'il ne possède pas le code avec lequel il pourrait décoder le message de l'Autrui (dans ce drame, c'est Eurydice et Orphée qui ne se comprennent pas). Dans le drame de Cocteau, les langages et les fonctions des langages rivalisent alors sans cesse. On constate donc le combat qu'Orphée a mené pour la possession du langage poétique ; on doit soulever des questions concernant les fonctions du langage et les genres littéraires. C'est parce que les questions du théâtre se mettent facilement dans une perspective plus large, car à l'occasion de la représentation, le dilemme concernant les langages théâtraux se manifeste.

Pour résumer l'étude, on peut constater que la lutte est présente à chaque niveau du drame. Ce qui fonde cette lutte, selon notre interprétation, c'est l'hétérogénéité primitive du drame que l'on peut déceler sur un plan thématique (mythe), structural et générique. Réécrits dans un drame, les éléments empruntés à la mythologie (les intertextes mythologiques) luttent pour la position dominante et font provoquer des changements génériques. Cette bataille s'accroît avec le fait que les caractéristiques dominantes s'intègrent dans la période du XX^e siècle où l'avant-

¹⁶ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, coll. "Folio Essais", p. 163-189.

¹⁷ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 399.

garde est déjà présent (naturellement avec ses conflits) et où l'absurde est en train de commencer sa bataille pour sa propre raison d'être. Ces deux tendances réalisent une lutte et c'est cette même lutte qui se traduira en un problème de langue et qui se dirigera vers la question du langage poétique. Orphée, comme poète, veut créer son propre langage poétique. De cette manière, il se situe, lui aussi, entre deux courants artistiques (plus exactement, littéraires), notamment entre le courant qui est déjà un paradigme ayant un code d'expression et un autre qui lutte pour sa raison d'exister.

Le drame de Cocteau incarne alors l'entre-deux, car les éléments en lutte ne se mettent finalement pas en relation hiérarchique.

Les Fruits d'or – un texte sans contexte ?

Izabella LOMBÁR

Dans son recueil d'essai paru en 1956, *L'ère du soupçon*¹, Nathalie Sarraute s'intéresse déjà à la question de la réception artistique et plus précisément à la réception littéraire. Ceci est également l'enjeu de son œuvre de fiction paru en 1963, *Les fruits d'or*². Citons une phrase très sarrautienne pour faire le pont d'abord entre les deux œuvres au niveau du texte d'auteur, pour pouvoir ensuite étendre l'étude de certains points communs de l'interprétation des deux œuvres :

On est stupéfait de voir avec quelle avidité, tous les interdits étant levés, les amateurs les plus fidèles et les plus enthousiastes des chefs-d'œuvre de la littérature, ceux qui se montrent d'ordinaire, en présence d'une œuvre nouvelle, si fermés, si sévères, si délicats, dévorent ces ouvrages comme s'ils étaient la plus succulente des nourritures³.

Il est certain qu'un parallélisme paratextuel est à établir entre cet extrait de l'essai intitulé *Ce que voient les oiseaux* et le titre du roman de l'année 1963, *Les Fruits d'or*.

Nathalie Sarraute entame en effet une fascinante expérience fictive dans ses *Fruits d'or* : elle cherche à savoir ce qui se passe si cette « succulente nourriture », voire un roman est à la portée de lecteurs différents. Le roman est structuré en séquences qui tiennent lieu de chapitres, aussi bien que les *Tropismes* ou *l'Enfance* du même auteur. Il se distingue pourtant des *Tropismes* : ici, les quatorze séquences ne sont pas numérotées. Les quatre premières évoquent le monde des lecteurs professionnels, les neuf parties suivantes mettent le roman au milieu de situations dont les participants sont des lecteurs naïfs ; tandis que la quatorzième et dernière séquence suggère l'existence d'une lecture tropismique, à part.

Un aspect des *Fruits d'or*, c'est le besoin et l'impossibilité de saisir dans une œuvre d'art une valeur absolue. Elle se dérobe constamment. Un seul lecteur arrive, à la fin, à établir avec l'œuvre un contact direct, à préserver la fraîcheur intacte de sa sensation, comme s'efforce de le faire un écrivain⁴.

L'auteur révèle elle-même son intention par rapport à la dernière séquence du roman. Mais cela est un roman, soit une œuvre de fiction qui ouvre le chemin à l'interprétation. Comment cette lecture tropismique est-elle fondée sur un contact direct avec l'œuvre ? Existe-t-il réellement un rapport pur entre une personne et un objet, un livre ?

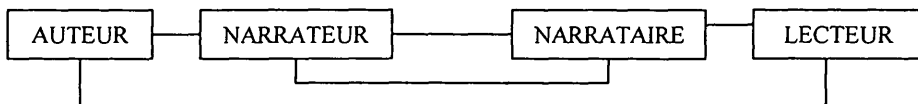
¹ SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

² SARRAUTE, Nathalie, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.

³ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 128.

⁴ Entretien avec Geneviève Serreau. Cité par ANGREMY, Annie, in *Sommaire Nathalie Sarraute*, Paris, ADPF, 1996, p. 24.

Les contours d'une lecture tropismique peuvent d'abord se tracer à partir des caractéristiques de la structure énonciative des *Fruits d'or*. Sa spécificité provient du fait que le roman n'est aucunement porteur d'histoire au sens genettien du terme⁵. Sans un diégèse quelconque, son énonciation ne peut pas être structurée par les instances énonciatives traditionnellement dédoublées selon le schéma de Genette⁶.



Le narrateur, il ne raconte pas, n'a pas le rôle de conteur, mais a la charge de déclencher les dialogues des différents participants du roman. Comme il n'y a pas d'histoire, il n'y a pas de personnages non plus. Les dialogues entre les participants des séquences, entamés sur un livre intitulé « Les Fruits d'Or », forment la carapace de la structure narrative. Cette structure fondée sur le dialogue n'est – comme l'écrit dans un de ses textes théoriques l'auteur elle-même – « que l'affleurement des tropismes à l'extérieur où ils se dissimulent sous des lieux communs »⁷. Si l'on entend par tropismes « les sensations que produisent certains mouvements à peine conscients »⁸, une question se pose, à savoir : quels tropismes, quelles sensations fortes un bavardage sur un livre quelconque peut-il provoquer ? Deux phénomènes poétiques sont à remarquer à propos de cette question. L'un est d'ordre énonciatif, l'autre est d'ordre rhétorique et en rapport avec les figures de style ; tous les deux ont une importance majeure dans l'interprétation du roman.

Faute de diégèse et de structure narrative traditionnelle, c'est donc le dialogue et les discours rapportés (à savoir d'autres techniques d'écriture proches de l'oralité, voire des paroles citées – discours indirect, discours indirect libre, sous-conversation) qui donnent le cadre d'une énonciation très spécifique. La première séquence du roman s'ouvre par le dialogue de deux participants qui palabrent sur un sujet sans importance aux yeux du lecteur. Il s'agit du fait que l'un d'eux, en société, ignorait consciencieusement et visiblement une reproduction de Courbet qu'une troisième personne leur avait montrée. Une discussion de plusieurs pages s'engage ainsi sur la question : a-t-on le droit de froisser quelqu'un à cause d'un désaccord sur la valeur artistique d'une œuvre ? Cette question sera presque traitée d'une façon maniaque par les deux participants. L'incipit sous forme de dialogue crée tout de suite un espace énonciatif, où les sujets du dire (signalés par des pronoms personnels, par un *je-elle* et un *je-il*) introduisent le sujet du dit, le participant signalé par le pronom personnel *il* (appelons-le *il ulcéré*). Les déictiques sont à comprendre,

⁵ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999. p. 190. Le schéma provient de cet ouvrage.

⁷ SARRAUTE, Nathalie, *Roman et réalité*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980. p. 1655.

⁸ SARRAUTE, Nathalie, *Forme et contenu du roman*, in *Œuvres complètes*, p. 1668.

du point de vue grammatical, soit par la situation, soit par le contexte. Toute nomination de personnages et tout diégèse éliminés, les références pronominales (anaphoriques, cataphoriques) restent largement cotextuelles⁹. Autrement dit, elles ne renvoient pas à des personnages d'une histoire ou d'une fiction romanesque et ne s'y rapportent ni d'une façon anaphorique, ni d'une façon cataphorique. Ces déictiques, ne renvoyant à personne, restent des phénomènes largement cotextuels, voire langagiers. Grâce à l'usage d'un « présent agrandi »¹⁰, cette énonciation flottante donne l'impression d'un espace textuel clos, attirant le lecteur dans son monde à part. Nathalie Sarraute, selon qui les auteurs et les lecteurs ont perdu confiance dans le personnage de roman¹¹, les élimine donc en les substituant par des pronoms personnels, en établissant cette sorte d'énonciation spécifique.

Il faut noter que l'incipit agit avec une extrême violence sur le lecteur. Il choque presque, il le provoque. Il paraît qu'un livre peut entraîner chez ses lecteurs des réactions si vives, voire des tropismes, qu'en rejaillissent quelques débris dans les dialogues romanesques. Ils mettent en relief la violence et la force avec lesquelles l'acte de lire fait irruption dans la vie de l'homme en tant que réception littéraire, renforcées par des images fortement expressives, dans la plupart des cas et, il est vrai, ironiques.

– La tête de chien. L'avez-vous vue ? – Moi je trouve ça admirable. – Je trouve ça une pure merveille. – Cette petite chose à elle toute seule...

En elle réunis... délices... communion, fusion des âmes... *Je [je-il]* sens que moi aussi ça me gagne... titillation exquise... ça vient, ça me possède... Incantations... Extases... Allons, tous ensemble, plus fort. Encore. Plus fort. Plus loin. *Moi* maintenant *je* m'avance, *je* franchis toutes les bornes, [...] Le voilà. *Il* tombe en transes, le Dieu le possède, il se convulsionne, les yeux révoltés, l'écume aux lèvres, il se roule par terre, arrachant ses vêtements... Pour moi... *il* se frappe la poitrine... Pour moi, *je [il ulcéré]* ne crains pas de le dire... Rien au-dessus. Courbet est le plus grand. Shakespeare. Dernier sursaut. *Il* se courbe en arc de cercle : Shakespeare et Courbet¹².

Ces images fortement expressives et ironiques enrichissent le langage du roman tout au long des *Fruits d'or*. L'auteur joue minutieusement entre l'ironie envers les participants des séquences et entre la suggestion d'un vrai engagement par rapport à l'art et à ceux qui, d'une façon ou d'une autre, s'en occupent. Le dialogue qui ouvre le roman débouche sur l'image horrifiante du critique (de la troisième personne, le *il ulcéré*) prônant son avis sur Courbet ; le dialogue se déconstruit d'abord au niveau formel : il est explosé par l'introduction des sous-conversations du *je-il*, dont une comporte l'extrait cité au-dessus.

Ces méthodes poétiques, voire l'énonciation déictique sans la précision d'une situation (même fictive), l'ironie dans les images choquantes pourraient être

⁹ KERBRAT-ORECCHIONI, *Op. cit.*, p. 40. Cotexte : référence relative au contexte linguistique.

¹⁰ SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1655.

¹¹ *Ibid.*

¹² SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, p. 9. Nous soulignons.

susceptibles de provoquer le lecteur. Ainsi, l'enchaînement de la sous-conversation au dialogue dépasse d'avance les cadres narratifs d'une fiction diégétique possible, le rend improbable au niveau formel. Mais par quel procédé ? Le dialogue du *il ulcéré*, voire le critique et celui du *je-il* de l'incipit sont reproduits au discours direct. La dernière phrase du discours direct comporte le pronom personnel *elle* renvoyant anaphoriquement à la tête de chien, figurant au tableau, sujet de la conversation. Les trois points aux connotations extralinguistiques, ensuite le nouveau paragraphe à la ligne dans lequel s'insinue pourtant ce même pronom personnel *elle*, ouvrent le chemin à la sous-conversation du *je-il*. Le pronom personnel *je* apparaît également : il est bien évident qu'ici, il s'agit d'une sous-conversation, à l'intérieur de laquelle, d'ailleurs, le discours direct donne la place au discours indirect libre. Nous tentons de signaler dans l'extrait les différents contenus référentiels du pronom *je*. Mais en même temps il faut noter que ce renvoi référentiel reste flottant : il fait écho aux participants du dialogue précédent, dans lequel déjà, nous l'avons vu, les contenus référentiels des pronoms sont indécis. La piste de la lecture est ainsi brouillée par une technique d'écriture, la sous-conversation, qui comporte un système complexe de référence cotextuel par les pronoms personnels et un réseau de différents discours rapportés.

Cette vibration continue des dialogues et des sous-conversations ainsi que la fluidité provoquée par l'énonciation fondée sur des pronoms personnels sans contenu référentiel, organisent la structure de l'écriture tout au long du roman. Dans les treize premières séquences, la figure du lecteur ordinaire est présentée sous tous ses aspects. Nathalie Sarraute parle de ce lecteur de masse (« la masse des lecteurs de roman »¹³) dans ses essais ; c'est lui qui souhaite extraire du roman tout ce qu'il peut évoquer pour lui, et en recueillir, recevoir tout ce que la lecture du roman peut lui apporter¹⁴. Ce lecteur égoïste est mis en scène dans les situations formulées par les dialogues et les sous-conversations des treize premières séquences. Le roman dont tous les participants parlent dans ces séquences, ne sert que de prétexte pour mettre en avant tel ou tel aspect de la vie de ces « personnage-supports »¹⁵ : à leur idéologie, à leur intégration dans une société, à la justification de leur statut dans une hiérarchie. Ces situations conversationnelles servent uniquement des contextes différents dont le roman intitulé *Les Fruits d'or* participe.

Or, la quatorzième séquence suggère l'existence d'un lecteur de tropismes, sur qui l'écrivain peut compter dans le déchiffrement du texte tropismique. Il ne diffère pas du « Lecteur Modèle » d'Umberto Eco en ce qu'il est « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et est capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement »¹⁶. Cependant, la capacité de coopération du lecteur des tropismes n'est pas aussi

¹³ SARRAUTE, Nathalie, *Le langage dans l'art du roman*, in *Œuvres complètes*, p. 1681.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1653.

¹⁶ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. fr., Paris, Grasset, 1985, p. 71. Cité par JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997, p. 114.

savante que celle du Lecteur Modèle d'Umberto Eco. Sa compétence réside d'abord dans sa capacité de participation dans la recherche par l'auteur d'une « pure sensation », pour les « mouvements intérieurs à peine conscients et de leur percée à travers des formes sclérosées »¹⁷. C'est à ce lecteur « chercheur » unique, occupant une seule séquence de tout le roman que Nathalie Sarraute oppose la série, précédente, des lecteurs égoïstes.

Dans la dernière séquence pourtant, les « Fruits d'or » n'apparaissent pas en tant que sujet de dialogue entre lecteurs ou sujet de sous-conversations. Ici, toute parole rapportée au discours direct manque. Le pronom personnel de la première personne du pluriel ouvre la séquence :

Oui, c'est bien le cas de le dire, *nous* sommes mal partis. *Nous* voilà réduits à un piteux état. Et seuls, si seul, c'est à ne pas croire. *J'ai* beau de temps en temps... *il le faut...* sait-on jamais... et *s'il se trouvait* tout d'un coup quelqu'un qui réponde, juste une autre voix... quel soulagement ! *Il n'en faudrait* pas plus pour qu'on se sente presque sauvés. Mais *j'ai* beau essayer, profitant d'un moment d'accalmie, de silence, avec fermeté pour les forcer à écouter, mais avec douceur pour ne pas les faire fuir, *j'ai* beau, de temps en temps lancer : « Et Les Fruits d'Or ? », tout au plus un regard glisse sur moi un instant et se détourne. Mais le plus souvent *ils* n'entendent même pas...¹⁸.

L'auteur continue à jouer sur une énonciation flottante grâce aux différents pronoms personnels et au rôle élargi du pronom *on*. Le rôle du pronom *on* est le même que dans l'essai *Ce que voient les oiseaux* paru dans *L'Ere du soupçon*. Ce pronom se comporte syntaxiquement comme un pronom personnel mais il est sémantiquement tellement riche qu'il peut aisément donner la base d'une figure de style, celle de l'énallage¹⁹. Nathalie Sarraute se servait déjà de cette technique d'écriture dans ses essais : elle y introduisait l'énonciation flottante de la sous-conversation par une énonciation dont le sujet est un *on*. Dans les premières séquences, le terrain de l'énonciation de la sous-conversation est préparé par les dialogues. Cependant, dans la dernière séquence des *Fruits d'or*, toute l'énonciation se voit brouillée par l'usage fréquent du pronom personnel *on*, fondement d'un énallage : ainsi le lecteur ne peut jamais précisément savoir à quel référent (même pronominal) renvoie le *on*. Sarraute enrichit davantage sa méthode formelle par rapport à *Ce que voient les oiseaux* ; ici, elle ne se base pas uniquement sur le pronom *on*, mais elle utilise également, et dans la même fonction poétique d'échange au niveau énonciatif, un nombre de constructions impersonnelles (il faut, il arrive, il y a, il semble, etc.).

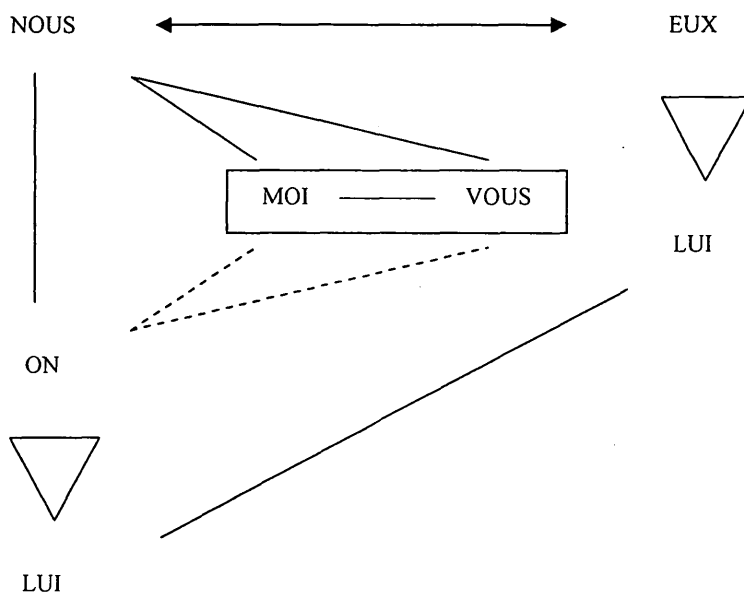
L'unité du *je* et de *vous*, le *nous*, sujet des premières phrases de la séquence, peut être interprétée comme la fusion du lecteur tropismique et du livre lui-même. C'est de cette fusion que le *je* se détache et entame plutôt un monologue dont le

¹⁷ SARRAUTE, *Forme et contenu du roman*, p. 1673.

¹⁸ SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, p. 151. Nous soulignons.

¹⁹ Énallage : « l'échange d'un temps, d'un nombre, ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne ». FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, rééd., Paris, Flammarion, 1968, p. 293.

destinataire est le *vous* au lieu d'une sous-conversation. La sous-conversation n'a jamais de destinataire, même pas implicite. La sous-conversation ne se sert pas non plus de constructions impersonnelles, même si elle utilise le pronom *on*. Ce rapport entre le *moi*, le lecteur des tropismes et le *vous*, le roman lui-même, se trouve au milieu de la situation d'énonciation de la dernière séquence qui pourrait être représentée ainsi :



La solitude de la fusion du *moi* et du *vous* n'est pas une existence solitaire *a priori*. Elle est un discernement douloureux du monde des *eux*, soit forcément le monde des participants des treize premières séquences qui, sa mode passée, ont réprouvé les « Fruits d'Or ». Au niveau discursif, cette solitude se prête à se briser par l'introduction d'un grand nombre d'énoncés au sujet impersonnel et au sujet *on*. De l'impersonnalité de ses unités grammaticales fonctionnant poétiquement comme un éniellage résulte l'échange possible de ces constructions avec le *nous* qui fusionne lecteur et lecture. Mais – et c'est grâce à ce deuxième échange que la solitude (du *moi* ?) du *nous* sera peut-être brisée – le *on* et les constructions impersonnelles se glissent également en *eux* ; pour en extraire finalement un *il*, censé s'identifier par la suite avec la voix qui interromprait la solitude du *nous*.

Mais *il me semble* que j'ai trop attendu. Le moment est venu. *Je* dois essayer de nouveau. *Il ne faut pas* laisser passer trop de temps. *Je* vais agir avec prudence. *Il y en a un là*, parmi *eux*, qui se tient un peu à l'écart des autres, *il* a un air vacant, un air

disponible... « Et Les Fruits d'Or ? Vous vous en souvenez ? » *Je* vais lui glisser cela doucement... – « Les quoi ? » C'est tout ce qu'il m'a dit... *Il ne faut pas* s'en étonner. Voilà des mois qu'*il ne m'est pas arrivé* de rencontrer quelqu'un qui se rappelle votre existence. *Je* n'entends jamais prononcer votre nom. Mais j'ai senti qu'avec lui je pouvais insister : « Entre nous, c'est un fameux bouquin. Tombé dans l'oubli, je n'ai jamais compris pourquoi. Il faut le lire absolument. » Et *il* m'a dit qu'*il* allait voir ça... *Je* crois qu'*il* le fera, *on* peut lui faire confiance... et, qui sait, si c'était la sienne, l'autre voix ?²⁰

Le lecteur des tropismes donc, à savoir ce lecteur « chercheur », a même de fusionner avec les sensations vivifiées par l'œuvre, pourrait devenir le « Lecteur Modèle » ou le « Lecteur Idéal » ; mais il ne le devient pas. Car, comme la structure énonciative de la dernière séquence le montre bien : le lecteur (même tropismique), tout en étant ou restant à l'intérieur d'une unité avec le roman, cherche finalement le contact avec les lecteurs de masse. Il n'est pas surprenant que le *moi* parle du danger de sa trahison envers le *vous*. Si l'on suppose comme Roland Barthes, que la lecture est un état séparé, clandestin²¹, solitaire, le lecteur tropismique trahit sa lecture habituelle s'il cherche non pas des sensations vives dans le texte, mais un prétexte pour s'approcher d'un être vivant. Lire seul, sans contexte quelconque, cela serait la lecture idéale, voire tropismique – suggère Sarraute. Mais « Les Fruits d'Or » se remet dans le contexte des lecteurs en masse, car il est nécessaire que même la « plus succulente nourriture » porte en elle un goût amer.

²⁰ SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, p. 156. Nous soulignons.

²¹ BARTHES, Roland, *Sur la lecture*, in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984. p. 43.

Lecture plurielle du rôle des images dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar

Gyöngyi PÁL

L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar a obtenu le Prix Femina en 1968. Ce roman appartient avec les *Mémoires d'Hadrien* aux œuvres les plus connues de Marguerite Yourcenar. Leur genre, le roman historique, se soumet à une spécificité yourcenarienne : « il[s] offre[nt] une méditation distanciée sur le cours même de l'histoire »¹. Le récit de *L'Œuvre au Noir* se forme autour du personnage principal, Zénon, qui est alchimiste, philosophe et docteur. Le roman raconte le chemin qu'il parcourt dans sa vie dès son enfance jusqu'à sa mort, et montre l'évolution de son caractère liée métaphoriquement à l'alchimie. Le roman est constitué de trois parties : *La Vie errante*, *La Vie immobile* et *La Prison*. Dans la première partie de *L'Œuvre au Noir*, Yourcenar reprend un roman écrit dans sa jeunesse : *D'après Dürer*, publié dans le volume *La mort conduit l'attelage* (Note, 493)². Ce roman devait faire partie du premier tome de la trilogie : *D'après Dürer*, *D'après Rembrandt* et *D'après Greco*. Le titre, *D'après Dürer*, évoque déjà la relation du texte avec la peinture. Cependant *L'Œuvre au Noir*, plus élaboré et complété de deux parties, est plutôt centré sur la description du XVI^e siècle que sur l'évocation des peintres ou des peintures. Le cadre historique est assuré par la présentation de certains événements historiques et par la participation de différents personnages historiques de l'époque qui sont en rapport avec le héros. La description du siècle se complète néanmoins avec des références implicites ou explicites à des œuvres d'arts de l'époque.

Selon Jean d'Ormesson : « Pour Marguerite Yourcenar, l'art est réalisé et la réalité est transfigurée par l'art »³. Ainsi, les œuvres d'art deviennent un moyen pour représenter la réalité. Ce souci de rétablir l'union entre art et littérature naît, d'après d'Ormesson, de la rigueur du style yourcenarien. C'est pour cela qu'elle est « d'avance classique »⁴. Pour Jean-Marie Sidaner : « chaque ouvrage de Yourcenar paraît prendre sa source dans une œuvre d'art »⁵. Il affirme, sans développer cette idée en détail, que les images contribuent à la compréhension de l'action et à la formation des personnages. Les principaux peintres dont l'œuvre influence la genèse

¹ BURGELIN, Claude, l'article « Roman historique », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis – Albin Michel, 2001, p. 713.

² Les numéros de page entre parenthèses se réfèrent à l'édition suivante du roman : YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1991. Le roman est suivi des suppléments « Note de l'auteur » et « Carnet de notes » que nous évoquons par les abréviations *Note* et *Carnet*.

³ D'ORMESSON, Jean, « Yourcenar ou la rigueur dans l'art », *Magazine littéraire*, n° 153, octobre 1979, p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ SIDANER, Jean-Marie, « Le musée imaginaire », *Magazine littéraire*, n° 283, décembre 1990, p. 48.

du roman sont Albrecht Dürer, Pieter Breughel le Vieux, Jérôme Bosch, Raphaël Santi, et Donatello di Betto Bardi.

Le roman *L'Œuvre au Noir* par ses nombreuses références picturales semble sortir d'un musée. Jean Blot d'ailleurs mentionne cette ressemblance :

La peinture, la statuaire jouent dans l'œuvre de Yourcenar un rôle essentiel parce que ses personnages, ses paysages et natures mortes, faute de pouvoir être constitués par l'observation directe, sortent du Musée et que la sensibilité de l'auteur aux arts plastiques doit venir substituer à celle qui l'ouvre au monde concret et immédiat⁶.

Pour Yourcenar, le musée est particulièrement inspirant dans la création de textes littéraires, car la juxtaposition d'images engendre déjà en elle-même un récit. Les œuvres d'art permettent de rapprocher et de visualiser le passé. Elles assurent non seulement le point de départ, le « tremplin pour l'imagination », mais aussi l'authenticité visuelle. La justification du visuel est complétée par la justification notionnelle. L'authenticité est importante à tel point que dans les *Notes* qui suivent le roman, Yourcenar indique les possibles sources des pensées ou de la conduite de ses personnages :

Dans quelques cas, l'expression même d'un sentiment ou d'une pensée a été empruntée à d'historiques contemporains du personnage, comme pour mieux authentifier que de telles vues sont à leur place au XVI^e siècle (*Note*, 500).

Cette procédure est surtout appliquée pour le personnage principal, Zénon : « J'ai tout le temps vérifié ce qui était possible, ce qui était impossible à Zénon, ce qu'on pouvait dire, et ce qu'on ne pouvait pas dire »⁷.

Au XX^e siècle, il n'existe pas de courant cohérent dans l'évolution du genre du roman historique. Il existe plusieurs voies, dont celle élaborée par Yourcenar qui veut faire revivre le siècle en offrant une méditation sur les valeurs universelles de l'homme. Le procédé est identique lorsqu'il s'agit de personnages fictifs ou réels. Yourcenar qui travaille à la composition de *L'Œuvre au Noir* pendant plus de quarante ans, en laissant le texte de côté puis le reprenant des années plus tard, « vit » avec ses personnages fictifs. Dans le *Carnet de Notes* qui suit le roman, il y a d'abondantes allusions à ce propos : « Quand G., traductrice, me demande d'expliquer pourquoi tel personnage à tel moment fait tel geste, j'hésite et je cherche une raison. Je l'ai vu faire tel geste » (*Carnet*, 464). Dans l'élaboration d'un roman historique semblable, qui veut montrer le siècle jusqu'à « la chaleur des entrailles », Yourcenar se crée une méthode d'approche particulière :

Le romancier-historien a donc plusieurs voies d'accès pour tenter de s'approcher d'un événement passé, proche ou lointain. La première est évidemment l'*érudition*, la recherche et le tri de tous les renseignements qui nous sont accessibles sur un milieu ou un être, la seconde est la *sympathie* ou l'*antipathie*, capable de nous faire pénétrer

⁶ BLOT, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 26.

⁷ YOURCENAR, Marguerite, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Centurion, p. 165.

à l'intérieur de ces milieux ou de ces êtres ; la troisième enfin est d'ordre métaphysique : cette espèce de regard qui nous fait embrasser d'un seul coup le temps⁸.

Yourcenar se veut objective et subjective à la fois, objective par l'érudition et subjective par la sympathie. Or, cette méthode yourcenarienne dans l'approche d'une époque suggère une catégorisation pertinente des références picturales.

Toutes les images qui apparaissent dans le roman – qu'elles soient réelles ou fictives, implicites ou explicites – servent de document visuel de base, assurant de plus l'authenticité de l'écriture. Trois gravures de Dürer, pièces d'une trilogie – *Melencolia I* ; *Le Chevalier, la Mort et le Diable* ; et *Saint Jérôme dans sa cellule* – participent à la formation de trois personnages : Zénon, Henri-Maximilien et le prieur des Cordeliers. Les trois gravures peuvent être interprétées ensemble selon leur sens religieux¹⁰. Ainsi, *St. Jérôme dans sa cellule* est la métaphore de la vie contemplative (*vita contemplativa*), alors que *Le Chevalier, la Mort et le Diable* devient le symbole de la vie active (*vita activa*) dans la recherche de Dieu. La signification de *Melencolia I* s'oppose aux deux gravures. Elle représente « une vie de compétition avec Dieu – la jouissance paisible de la sagesse divine, à l'inquiétude tragique de la création humaine »¹¹. Ainsi, les trois gravures représentent trois modes de vie typiques de la société du XVI^e siècle et justifient les voies choisies par les trois personnages principaux : la vie du saint homme érudit, (le prieur), celle du soldat (Henri-Maximilien), et celle du philosophe et génie (Zénon). Les gravures permettent à l'auteur de justifier le choix de ces personnages, elles renforcent de surcroît la sympathie entre le personnage fictif et l'écrivain. C'est surtout le cas pour la gravure *Melencolia I* qui dépeint le caractère de Zénon, le « sombre personnage qui est sans doute le génie humain » (*Notes*, 493) comme la mélancolie personnifiée sur l'image. Certains objets représentés sur la gravure trouvent un écho dans le roman. Ainsi la chauve-souris et le carré magique par leur connotation alchimique, ou les objets de charpenterie qui traînent au sol sur la gravure renvoient à Zénon alchimiste, ingénieur et inventeur des machines à tisser et du « feu grégeois ». Les gravures imposent la sympathie par une correspondance notionnelle plutôt qu'esthétique, mais sans doute leur disposition et leur ambiance amplifient aussi pour leur part l'affinité avec les personnages. Les trois gravures assurent la sympathie en premier lieu pour l'écrivain. S'il en existe, les références se trouvent dans les *Notes* de Yourcenar, la référence picturale n'est donc qu'implicite pour le lecteur.

⁸ ROSBO, Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 61. (Nous soulignons.)

⁹ Nous utilisons la variante *Melencolia I* pour le titre de la gravure d'après l'inscription qui se trouve sur les ailes de la chauve-souris sur l'image. Cependant les sources bibliographiques utilisent plusieurs variantes pour le titre : *Melencolia*, *Melancolia*, *Melancolie*, *Melencolia* ou *Melancholia*.

¹⁰ Voir PANOFKY, Erwin, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. de l'anglais par Dominique Le Bour, Paris, Hazan, 1987, p. 244-246.

¹¹ *Ibid.*, p. 245.

Les deuxième et troisième parties du roman (*La vie immobile* et *La prison*) d'après les *Notes* de Yourcenar reflètent « les thèmes boschiens et breughéliens du désordre et de l'horreur du monde » (*Notes*, 493). Plusieurs tableaux peuvent être mis en parallèle avec le roman, dont *Le massacre des innocents* de Breughel et *Le jardin des délices terrestres* de Bosch se trouvent explicitement cités dans le texte sous forme de description (277 et 305). Les peintures de Breughel et de Bosch s'imposent dans une perspective différente que les gravures de Dürer. Elles ne jouent pas un rôle important dans la genèse du roman, mais grâce à leur ambiance elles maintiennent le contact concret avec l'époque, elles suscitent une certaine atemporalité. Elles s'intégreraient dans la troisième démarche de l'approche yourcenarienne, « le regard métaphysique, qui fait embrasser d'un seul coup le temps »¹². Selon Houriez c'est « l'avantage de l'artiste qu'un regard synoptique peut embrasser d'un seul coup la totalité de son œuvre »¹³. Le sens de l'image saute aux yeux, elle est l'équivalent visuel du cri. En regardant les tableaux de Breughel (*La chute d'Icare*, *Le massacre des Innocents*, *La tour de Babel*, *Les aveugles*, etc.) l'observateur se voit transposé par le biais des figures et des couleurs à l'époque du peintre ainsi qu'à l'époque du roman.

Dans le roman se trouvent également des références picturales fictives, tels les beaux Aubussons (410), le portrait de Hilzonde (24), les peintures qui ornent la belle demeure de Philibert Ligre (398). Ces références ont un rôle différent de celui des références picturales réelles. Elles sont intentionnellement ironiques justement pour montrer ce qu'un roman historique ne devrait pas être. Yourcenar décrit dans ses *Entretiens radiophoniques avec Patric Rosbo* :

C'est un inventaire satyrique que j'ai tenté dans le chapitre de *L'Œuvre au Noir* intitulé *Une Belle Demeure* où l'existence pompeuse et glacée de Philibert Ligre et de sa femme est traduite en termes de cabinets d'ébène et d'écaille, de cheminées à pilastres et de teintures¹⁴.

Il importe pour Yourcenar de placer son roman historique dans un contexte véridique. Elle explique dans ses *Notes* :

Pour donner à son personnage fictif cette réalité spécifique, conditionnée par le temps et le lieu, faute de quoi le « roman historique » n'est qu'un bal costumé réussi ou non, il [le romancier] n'a à son service que les faits et dates de la vie passée c'est-à-dire l'Histoire (*Notes*, 495).

En effet, pour comprendre une époque de l'histoire, il est indispensable d'en avoir des renseignements visuels. Cependant le décor ne suffit pas, il rend le roman superficiel s'il n'est pas pour autant accompagné de la philosophie, des pensées, des événements historiques, déterminant l'époque.

¹² ROSBO, *Op. cit.*, p. 61.

¹³ HOURIEZ, Jacques, « Introduction », in *Literales, Art et Littérature*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Besançon, Presses Universitaires de Besançon, 1994, p. 7.

¹⁴ ROSBO, *Op. cit.*, p. 49.

En général, Yourcenar utilise les images comme source d'inspiration et pour le renforcement de l'authenticité. En revanche si l'authenticité joue un rôle aussi important, la question s'impose de savoir pourquoi les références picturales sont soigneusement cachées dans le texte. Par le jeu – pourrait-on y répondre. En effet, un jeu semblable caractérise Yourcenar à celui décrit par le narrateur dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust :

Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons¹⁵.

Yourcenar joue le même jeu quand elle recherche des peintures ou sculptures de l'époque qui sont susceptibles de visualiser ses personnages fictifs. C'est le cas du buste de Donatello représentant Niccolo da Uzzano, que Yourcenar rapproche à l'aspect visuel de Zénon¹⁶ ou les descriptions archétypales de Hilzonde ou Messer Alberico de Numi qui font penser aux portraits des frères Van Eyck, Hans Baldung ou Christus Petrus. A cette investigation menée à bien par l'auteur, s'ajoute le jeu auquel participe le lecteur en retrouvant les références picturales. Les allusions implicites aux images s'expliquent par la préoccupation de montrer les valeurs universelles (positives et négatives). Tandis que le visuel, le visage du monde (les vêtements, les maisons, les villes, les objets quotidiens, etc.) changent, le caractère profond de l'homme, certaines pensées et valeurs restent les mêmes. De surcroît, le souci de faire un roman historique comme « bal costumé » justifie l'apparition implicite des références picturales.

L'aventure alchimiste qui forme le noyau du roman permet également d'expliquer le rôle et l'apparition implicite des références picturales. L'alchimie, connue comme le processus secret de la fabrication de l'or, est essentiellement une voie métaphysique et un rite d'accomplissement de soi dans le roman. Yourcenar le considère s'appliquant à la fois à la matière et à l'esprit : « On discute encore si les formules alchimiques s'appliquent à des expériences authentiques sur la matière, ou s'entendent symboliquement à des épreuves de l'esprit s'épurant lui-même. Sans doute était-ce à la fois l'un et l'autre »¹⁷. Zénon pratique des opérations alchimiques sur la matière et dans ses conversations il emploie des termes hermétiques. Dans le chapitre *Conversation à Innsbruck* il invite Henri-Maximilien dans sa loge, une ancienne forge, où « sur un feu économe, une préparation quelconque cuisait dans un pot de terre réfractaire » (137). Cependant, surtout dans la deuxième partie (*La vie immobile*) et la troisième partie du roman (*la Prison*), les opérations alchimiques sur la matière deviennent moins importantes que celles exercées sur l'esprit. A la fin

¹⁵ PROUST, Marcel, « Du côté de chez Swann II », in *A la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, 1987, coll. "La Pléiade", p. 219.

¹⁶ YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, p. 162.

¹⁷ ROSBO, *Op. cit.*, p. 124.

de sa vie, Zénon achève le « Grand Œuvre », il l'achève symboliquement et uniquement sur le plan spirituel.

L'opération alchimique se compose de trois parties. La première phase, « l'Œuvre au Noir », qui donne d'ailleurs le titre au roman, est la phase la plus difficile à atteindre. Cette opération comprend en soi la dissolution et la calcination des formes. Zénon met l'observation du monde au centre de ses expériences, l'observation du microcosme et du macrocosme. Il arrive à atteindre la phase de « l'Œuvre au Noir » dans le chapitre *L'abîme*, quand, par ses méditations, « il brise ses concepts, et se sépare de ses illusions »¹⁸. La phase suivante, « l'Œuvre au Blanc », signifie une pureté ascétique. Le héros parvient à cette purification métaphorique, par la scène du bain dans le chapitre *La promenade sur la dune*. « Il renonce à toutes les ambitions humaines ; il pratique consciencieusement son métier de médecin pauvre [...] Il est charitable sans y penser »¹⁹. En dernier lieu, c'est la phase de « l'Œuvre au Rouge » qui compose le « Grand Œuvre ». Cette dernière opération représente le triomphe conjugué de l'esprit et des sens (238). Zénon renonce à la fuite, à la fuite de Bruges et à la fuite de la mort. Sa constante autopurification l'amène à atteindre « l'Œuvre au Rouge » :

L'œuvre au rouge, c'est-à-dire l'union de ce complet dépouillement et de sorte d'extase, ou, si l'on veut, d'instase, donc d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure, se poursuit aussi pour lui sans qu'il s'en rende consciemment compte, au moment de la mort, au moment où nous quittons Zénon²⁰.

L'accomplissement de soi, le but de l'aventure alchimique, se retrouve dans le processus même de l'écriture de Yourcenar. Ce roman, rédigé pendant plus de quarante ans, intègre tout un univers de pensée. L'écriture du roman historique suppose la compréhension du siècle, puis sa reconstitution, reformulation, seulement pour montrer les vérités universelles et atemporelles régissant l'homme. Selon Nadia Harris, ce processus d'écriture spécifiquement yourcenarien s'accompagne de l'autopurification de l'auteur, tout comme le processus alchimique²¹.

Zénon poursuit la voie alchimique, or l'alchimie par son origine égyptienne est essentiellement liée aux illustrations secrètes. Les alchimistes utilisaient des dessins, des signes pour garder le savoir en secret, ce savoir qui se transmettait de maître à disciple. De plus, les signes hiéroglyphiques et le langage symbolique servaient aussi à transmettre des notions ou des opérations intraduisibles au niveau verbal. Zénon y fait également allusion :

La vérité qui se dépose en nous comme le sel dans la cornue au cours d'une distillation hasardeuse est en deçà de l'explication et de la forme, trop chaude ou trop

¹⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 128.

²¹ HARRIS, Nadia, *Marguerite Yourcenar : vers la rive d'une Ithaque intérieure*, Sarratoga, Stanford University Press, 1994, p. 55.

froide pour la bouche humaine, trop subtile pour la lettre écrite, et plus précieuse qu'elle (143).

Les signes, les emblèmes et les illustrations transmettent une réalité au-delà des mots pour les alchimistes, tout comme les références picturales dans le roman qui transmettent l'univers visuel de l'époque, les formes et les couleurs. D'ailleurs certaines références picturales telles *Melencolia I* de Dürer et *Le massacre des Innocents* de Breughel sont en rapport concret avec l'hermétisme. La première par la chauve-souris et le carré magique²², la seconde par le sang des Innocents qui symbolise « l'esprit minéral des métaux » ou « le dissolvant nécessaire à la conjonction du soufre et du mercure »²³. Non seulement l'alchimie est une science secrète qui implique à cacher les références picturales, mais on trouve aussi dans le roman l'avertissement concernant l'utilisation abondante des éléments visuels hermétiques :

De tels emblèmes ont cependant leurs dangers. Mes frères alchimistes usent des figures du Lait de la Vierge, du Corbeau Noir, du Lion Vert Universel et de la Copulation Métallique pour désigner des opérations de leur art, là où la virulence où la subtilité de celles-ci passe les mots humains. Le résultat en est que les esprits grossiers s'attachent à ces simulacres, et que de plus judicieux, au contraire, méprisent un savoir qui pourtant va loin, mais qui leur paraît enlisé dans un marécage de songes (265).

Cette méfiance à l'égard des signes visuels dans l'alchimie constitue un parallèle entre l'alchimie et le roman historique yourcenarien du type « bal costumé ».

Le multiple usage que Marguerite Yourcenar fait des références picturales s'intègre donc entièrement dans la conception alchimique du roman. L'hermétisme sert à comprendre à la fois l'apparition implicite et la nature même des références visuelles. Les signes visuels transmettent des concepts qui affrontent la limite de ce qui peut être exprimé par les mots, mais les références restent cachées par méfiance des interprétations « erronées ».

Les références picturales sont intentionnellement cachées dans le roman, mais leur degré d'intégration dans le texte varie. Les gravures de Dürer influencent le texte entier, elles jouent un rôle essentiel dans le choix et la formation des traits des personnages principaux. Les références restent néanmoins implicites. Dans la catégorisation de Gérard Genette²⁴, il s'agirait d'*hypertextualité* picturale ou d'une relation de dérivation dans la mesure où l'on accepte l'approche de Pieter Krüger selon laquelle un tableau nécessite une lecture²⁵. Les peintures de Breughel et de

²² Voir ZUFFI, Stefano, *Dürer*, trad. hongroise Földesi Zsófia, Pécs, Alexandra kiadó, 1998, p. 91.

²³ LÁSZLÓ, Pierre – HALEUX, Robert, *Représentations anciennes du savoir chimique et alchimique*, s. l., s. n., 1980, p. 87. (Livret en forme de carnet.)

²⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

²⁵ KRÜGER, Pieter, « Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba : a festészet és a költészet határai » [*Dürers « Apokalypse ». Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance*, Haarassowity Verlag, Wiesbaden, 1996, p. 3-89], traduit en hongrois par Edit Rózsahégyi, in *Narratívák I. – Képelemzés [Narratives I. – Analyse d'images]*, Budapest, Kijarat kiadó, 1998, p. 95-116.

Bosch qui influent sur la deuxième et la troisième partie du roman (*La vie immobile*, *La prison*) inspirent la création de l'arrière-fond historique et la tonalité du roman. Il s'agit d'une *allusion* picturale, une sous-catégorie de l'*intertextualité* qui suppose la perception d'un rapport entre le texte et l'image²⁶. *Le massacre des Innocents* fait partie d'une catégorie spéciale, car le tableau s'intègre par la métaphore biblique que portent l'image et le texte, tandis que les métaphores sont les images verbales d'images mentales²⁷, donc essentiellement liées à la visualité. La référence la plus intégrée dans le texte est *Le jardin des délices terrestres* de Bosch, car le tableau pénètre à l'intérieur du roman, certains de ses fragments sont décrits comme une image que Zénon reçoit du groupe des Anges (305).

Au XX^e siècle l'union de l'image et du texte est recherchée, et les auteurs questionnent les œuvres d'art pour « trouver dans la représentation un document, une source d'inspiration, un tremplin pour l'imagination, voire l'image même d'un rêve qu'il désire traduire dans le langage des mots »²⁸. Chez Marguerite Yourcenar les références picturales sont employées pour justifier telle idée dans le roman, ou comme source d'inspiration. La manière d'apparition implicite des images s'explique par le rapprochement du roman historique et de l'alchimie. Les images en abondance rendent le texte superficiel, détournent la vue du contenu. Malgré cela, les éléments visuels sont indispensables pour montrer entièrement la réalité dans sa complexité. Les images soigneusement cachées dans le texte révèlent une partie mystique du Monde, une partie indescriptible par les mots. Pour Yourcenar les deux formes de *mimésis*, la représentation visuelle et la représentation verbale, sont inséparables l'une de l'autre. Un aspect mystérieux entoure la représentation visuelle, elle est apte à transmettre ce qui dépasse les mots, et c'est grâce aux images sous-jacentes que le roman devient la grande fresque du XVI^e siècle.

²⁶ GENETTE, *Op. cit.* p. 6.

²⁷ MITCHELL, W. J. Thomas, « Mi a kép? » [*Image, Texte, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 7-47.], traduit en hongrois par Endre Szécsényi, in BACSO Béla, *Kép, fenomen, valóság* [*Image, phénomène, réalité*], Budapest, Kijarat kiadó, p. 340.

²⁸ HOURIEZ, *Op. cit.*, p. 9.

Nos auteurs

Botond BAKCSI : b-tand@freemail.hu

Ancien étudiant en langue et littérature françaises à l'Université Eötvös Lóránd de Budapest, diplômé en 2005
Domaine de recherches : littérature française moderne, théorie littéraire, philosophie.

Tímea CSÁNYI : csanyitimea@freemail.hu

Etudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : l'autofiction et le poème en prose baudelairien.

Katalin L. DOHAR : doharka@freemail.hu

Etudiante en troisième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : le récit de voyage aux XIX^e et XX^e siècles, Pierre Loti.

Zoltán GÁRDOS : gazy@citromail.hu

Etudiant en maîtrise en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : la théorie du roman diderotienne.

Zsuzsa Eszter KIS : kis.zsuzsa@axelero.hu

Etudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : la portée philosophique et politique des contes de Montesquieu.

Eszter KOVÁCS : polieszter@yahoo.com

Etudiante à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged
Domaine de recherches : les voyages au XVIII^e siècle, le voyage dans la pensée de Diderot.

Flóra KOVÁCS : florakovacs@freemail.hu

Etudiante en maîtrise en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : le théâtre du XX^e siècle et le théâtre contemporain, le langage théâtral et « le genre théâtral » ; littérature québécoise.

Anikó KÖRÖS : k.niko@freemail.hu

Etudiante en troisième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : l'univers romanesque de Prévost, théorie du roman, narratologie.

Izabella LOMBÁR : lomiz@freemail.hu

Etudiante en troisième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la poétique chez Nathalie Sarraute.

Ágnes PÁL : agnes_pal@freemail.hu

Doctorante en phase de soutenance imminente de thèse à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : littérature française du XVII^e siècle, la correspondance de Madame de Sévigné et l'œuvre de Bussy-Rabutin.

Gyöngyi PÁL : pal_gyo@yahoo.fr

Etudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : les écrivains-photographes.

Dóra SZÉKESI : szekesidora@freemail.hu

Etudiante en maîtrise en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : l'œuvre organique diderotien.

Ágnes TÓTH : pontar@freemail.hu

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la narration de Prévost.



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Penke Olga egyetemi tanár,
a Francia Irodalom Doktori Képzés vezetője
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 66/2005.